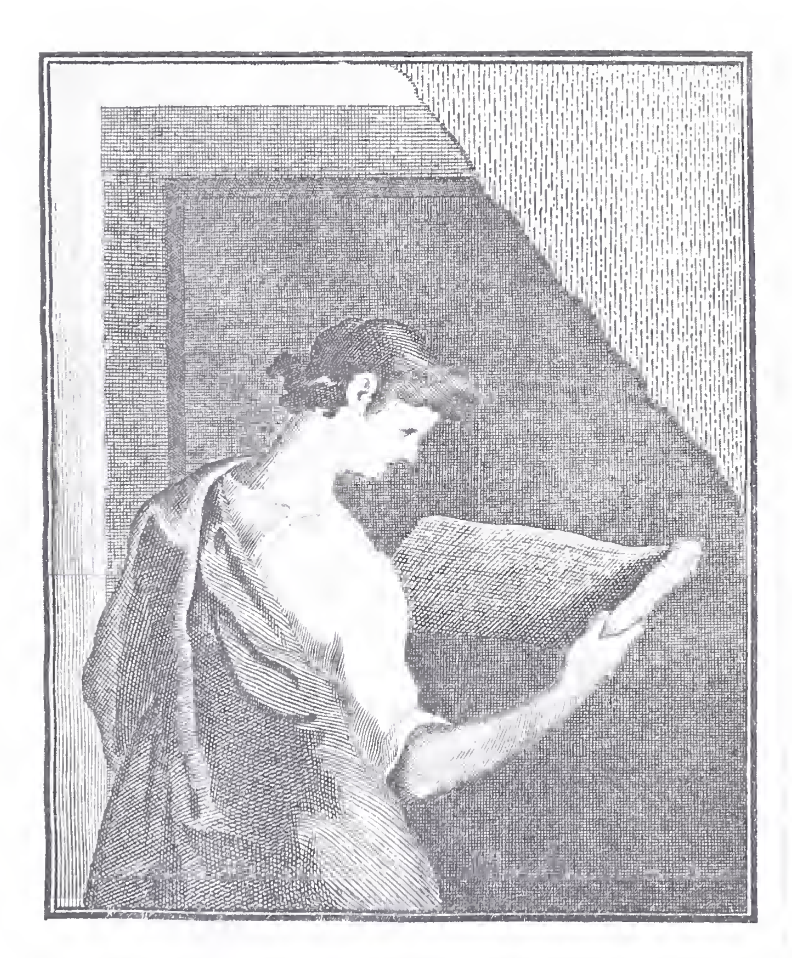


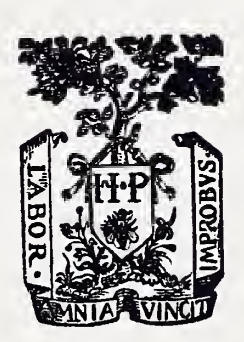
LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

CHARDIN

PAR

EDMOND PILON



PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

INTRODUCTION

QUAND Chardin exposa, pour la première fois, en 1728, sur la place Dauphine, il y avait sept ans déjà que Watteau était mort. La peinture française subissait un interrègne; aucun grand maître ne la dominait plus. Coypel, Allegrain, J.-B. Van Loo, de Troy, Le Moine lui-même continuaient, mais sans le dépasser, l'art pompeux de Le Brun. Les imitateurs de Watteau n'avaient pas son génie; et il semblait bien que, depuis la mort du plus jeune des Le Nain (Mathieu, le cadet), survenue en 1677, depuis celle de Philippe de Champaigne, qui d'ailleurs n'était pas Français mais était venu en France peindre des portraits de bourgeois jansénistes, la vérité, le naturel, l'expression avaient déserté l'art, ne s'imposaient plus

avec force à l'admiration. A l'étranger même et surtout parmi ces écoles du Nord qui sont par leur nature les plus proches de l'idée de Chardin, Gérard Dou et Ferdinand Bol, disparus aussi, n'avaient pu réussir à rallumer la haute flamme du génie de Rembrandt; et c'est à Johannes Fyt d'Anvers, à Van der Meer de Delft, qu'il faut remonter; c'est dans la chaude cuisine, dallée de rouge et parée de beaux cuivres de Willem Kalf, dans la maison de Ter Borch, dans les tièdes intérieurs de Pieter de Hooch, qu'il faut pénétrer enfin pour retrouver les maîtres de l'intimité, du recueillement laborieux et de la nature.

Chardin, plus savoureux, plus expressif, plus exquis et plus robuste à la fois dans toutes les fines qualités de son art que les Flamands et les Hollandais, demande son inspiration aux mêmes sujets qu'eux; mais, Français de race et de pensée, il porte plus loin encore la perfection technique et le sentiment du vrai. Son génie lent et laborieux, plein de mesure et d'ordre, ne s'applique pas seulement à rendre avec un réalisme étudié les contours de la vie; il va jusqu'à l'âme et au cœur des objets et des êtres. Et, quand Diderot écrit « de M. Chardin et de M. de Buffon que la nature

les a mis dans sa confidence », il entend par là que rien n'a échappé à ces deux hommes, dans des genres différents, de tout ce qui, pour nous, fait le charme des visages, la beauté des fleurs, la saveur des fruits et des animaux.

« Chardin, a dit lady Emilia Dilke qui l'a bien compris, n'est point tant un peintre français du dix-huitième siècle qu'un peintre français tout court, pur de type et de race. » Et nous n'avons d'autre but — en publiant ce livre — que de montrer combien ce pur type, cette forte et belle race de France trouvèrent en ce maître leur grand historien intimiste.



Phot. A. Giraudon.

PORTRAIT DE CHARDIN A L'ABAT-JOUR (1774).

PASTEL.

Musée du Louvre.



CHAPITRE PREMIER

JEUNESSE ET DÉBUT DE CHARDIN

CETTE race d'artisans des villes, de petits travailleurs des cités, dont le pouvoir ne fera que grandir jusqu'à la Révolution, c'est elle qui donnera, au dix-huitième siècle, les plus éclatants témoignages de talent, de labeur et de réalisation. Dans les arts, dans les lettres, dans les sciences, dans tous les ordres de la pensée, le peuple, autant que la bourgeoisie, apportera le large tribut des hommes supérieurs. Caron, horloger, sera père de Beaumarchais; Diderot naîtra d'un coutelier, et, plus tard, Laplace, d'un cultivateur. Chez les peintres, Watteau et Boucher seront fils de couvreurs; Prudhon, ainsi que Sedaine, de tailleurs de pierre.

Chardin, comme ces hommes, sera de petite origine. Mais, déjà, ce ne sera plus un artisan. Son père, Jean Chardin, bien que menuisier, deviendra

maître dans son métier, travaillera aux billards pour Paris et Versailles, et, le 26 juillet, jour de la Sainte-Anne, portera aux Billettes la belle bannière corporative « d'azur à une verlope d'or posée en fasce, accompagnée en chef d'un ciseau d'argent emmanché d'or et en pointe d'un maillet de même ». Menuisier d'élite, maître Jean Chardin devra à ses talents l'emploi de billardier des Menus; les grandes tables à jeu, faites d'ardoise et recouvertes de drap vert où se jouaient, à l'époque, dans les auberges, « les parties en seize points à deux sous dix deniers le jour et cinq sous à la chandelle », n'étaient point de son métier. Jean Chardin travaillait pour le roi; il fabriquait de ces meubles de fin bois, bien chantournés, autour desquels le vieux monarque et ses ministres s'escrimaient, chaque soir, à pousser le râteau, la queue et la houlette.

La maison de la rue de Seine, où naquit Siméon le peintre, le 2 novembre 1699, retentit tout le jour du bruit de la varlope et du rabot, de celui du ciseau et du vilebrequin. Noël-Sébastien, l'aîné des enfants de Jean Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, et, plus tard, le petit Juste, le plus jeune des fils, grandiront dans la saine activité de cette demeure pleine d'animation, au chant des compagnons, dans l'odeur du bois et le vol des copeaux. Plus tard, quand la famille se sera augmentée de Marie-Claude et de Marie-Agnès, les fillettes,

maître Jean et sa bonne femme, Jeanne-Françoise David, se transporteront rue du Four, 21, au coin de la rue Princesse; mais, toujours, ce seront la même vie simple et laborieuse, le même quartier populaire animé de marchands et de vendeurs publics, les mêmes crieuses d'oseille, les porteurs d'eau et les rémouleurs, les mêmes enseignes penchées sur la rue, les mêmes échoppes avec les savetiers, les écosseuses au-devant des portes, les mêmes bouquetiers et les mêmes coiffeurs, petites gens, petit peuple, un monde entier, fait de mouvement, de bruit et de pittoresque, que le jeune Siméon est friand de connaître.

Au delà de la courette mal pavée, à la lumière rare, où la lessiveuse savonne à grande eau, où l'écureuse a frotté ses cuivres, où le garçon du cabaretier voisin vient laver ses brocs, un peu en retrait de la cuisine où la bonne pourvoyeuse a posé son pain chaud, son pot de beurre et ses œufs, au coin même des rues Princesse et du Four, s'ouvre le vaste atelier encombré de planches, de coffres et d'outils où maître Jean Chardin, au milieu de ses aides, achève un dernier ouvrage bien façonné.

Le petit Juste a le goût du métier robuste; il admire l'adresse et le travail du père. Il a hâte d'être plus grand et plus fort et de donner enfin un chef-d'œuvre accompli; mais, voici que none a tinté déjà aux clochers de Saint-Germain et de Saint-Sulpice; il est trois heures, et, le samedi, les gar-

çons de la cognée, hûchers, châssetiers et menuisiers quittent tout travail et vont fêter sainte Anne au vin des tavernes. Maître Jean lui-même a rejeté ses outils, quitté le tablier de cuir, et, suivi du petit Juste, accourt prendre un peu de repos près des siens. Jeanne-Françoise, la mère, coud toujours entre ses filles, toutes deux en jupe courte, petit casaquin et bonnet bien simple. Noël-Sébastien a pris leur place au dévidoir; et, seul, Jean-Siméon, les cheveux ramenés en catogan, en veste propre et manches fines, attentif toujours aux traits de son dessin, l'air d'un petit homme sérieux, ne quitte point du regard l'objet qu'il copie. Le père, un instant, de sa large main, caresse les belles boucles de la Marie-Claude et de la Marie-Agnès, les petites têtes rondes et souriantes de Juste et de Noël-Sébastien. Il sait de quelle race et de quel métier ceux-là seront plus tard; que Noël sera mercier et Juste maître menuisier. Mais que fera Jean-Siméon? Celui-là tiendra-t-il l'aune ou le rabot? Vendra-t-il du drap ou des billards bien faits? Hélas! ni menuisier ni mercier, est-ce que Jean-Siméon sera peintre?

C'est peintre, en effet, que sera le garçon. D'après Cochin, « sentant en lui un courage qui le pousse vers les talents plus élevés », il fera voir peu de goût pour la menuiserie. Un jour peut-être, avec cette fine bonhomie qu'il aura plus tard, en peignant des dressoirs, des buffets chargés de fruits

et de brioches, de belles tables où le couvert est mis, il songera à son origine et pourra, comme Le Bas le graveur fils de perruquier disait en peignant des perruques, s'écrier à la vue de ces meubles que rend son pinceau : « Je m'y connais, je suis fils de maître! » Le fils de maître aima d'abord le recueillement des chambres silencieuses, la paix des cuisines, les jeux attentifs et l'étude; mais il aima aussi le quartier plein de charme, aux spectacles variés, les vieux hôtels, les vieilles rues, les jardins odorants d'herbes de l'abbaye des Prés.

Parfois, au milieu de tant d'autres courses, Jean-Siméon accompagnait son père jusqu'à Saint-Denis-de-la-Châtre, rue du Haut-Moulin, du côté du pont Notre-Dame où le marchand Gersaint avait sa maison, chez les pauvres peintres, sculpteurs et graveurs de Saint-Luc. Maître Jean le billardier était membre et syndic de cette académie, composée, dit Grimm, « de tous les artistes qui n'ont pas assez de talent ni de réputation pour se faire recevoir à l'Académie royale ». En réalité, presque tous ces artistes, sauf quelques noms glorieux, étaient des artisans; et ce fut, quelques années après, de la part du syndic, une bonne précaution affectueuse de faire admettre à ce titre le jeune Jean-Siméon à cette académie. Mais il était d'autres fêtes où il fallait aller : la foire Saint-Laurent qui se tenait en juillet et la foire Saint-Ovide qui s'ouvrait en août; il y avait la Sainte-

Anne, mais, surtout il y avait la Fête-Dieu. Ce jour-là, on endimanchait notre petit bonhomme, et, par la rue de *Bussi* et la rue Dauphine, sans s'arrêter aux vitrines des libraires (le garçon n'était pas liseur!), on atteignait vite au Pont-Neuf.

Bientôt on était sur la place Dauphine, vers l'angle à droite où sont les reposoirs. Les vitrines des orfèvres et graveurs étincelaient de toutes sortes d'objets rares; et, du côté du Palais, le père montrait fièrement à son fils une maison cossue, celle de Chardin le joaillier, d'où, vers l'année 1665, un Jean Chardin comme lui, Chardin le voyageur, était parti un jour pour la Perse et l'Inde! Mais, voici qu'à toutes les portes et fenêtres, grimpés sur des tables et sur des échelles, les marchands achevaient en toute hâte de suspendre des guirlandes, des fleurs, des parures et jusqu'à des tableaux « aux tentures et tapisseries exigées par la police sur le passage du Saint-Sacrement (1). » De Notre-Dame à la Sainte-Chapelle et de Sainte-Croix aux Barnabites, les clochers de la Cité se mettaient tous à sonner; le clergé arrivait de Saint-Barthélemy, en longeant le Palais, par le quai de l'Horloge; tout le peuple à ce moment, s'agenouillait, chantant : *Alleluia!*

A ces fêtes si splendides, une plus belle vint s'ajouter encore. Ce fut le 1er mai de l'an 1706,

(1) Bellier de la Chavignerie (*Revue universelle des Arts*, t. XIX).

le jour de la fête des orfèvres. Un cortège opulent, précédé des bannières et de MM. les syndics, partit du Palais au milieu des demoiselles de Marie en blanc, et, par la rue Saint-Louis, le Marché-Neuf, Saint-Germain-le-Vieux et la rue Neuve, gagna la cathédrale. Au centre du parvis et passé Saint-Christophe, ceux d'entre les orfèvres choisis parmi les maîtres se mirent à l'avant, portant le tableau votif offert à Notre-Dame. Il était, cette fois-là, de Pierre-Jacques Cazes et représentait, suivant l'usage, un motif pieux. MM. les orfèvres, en demandant leur tableau annuel à l'académicien jadis protégé de Louvois, de Villacerf et maintenant de Crozat, avaient magnifiquement témoigné de leur hommage. Pierre-Jacques Cazes, de qui Voltaire écrivit un jour : « on a de lui des tableaux qui commencent à être d'un bon prix... », sans être grand artiste, était habile peintre. Ancien élève d'un portier de l'Académie, puis de Houasse le père et de Bon Boullogne, il avait acquis, dans les sujets pieux et mythologiques, une réputation assez honorable. Hungberk, Suédois qui a fait des pastels, Pierre-Antoine Robert lui durent les rudiments de leur art; et il ne faut pas oublier que Charles Parrocel, qui continua, sous Louis XV, le genre de son père et de Frantz Van der Meulen, fut à son école. Pauvre école d'ailleurs, et où le maître, assez chiche de modèles, n'enseignait que la copie de ses propres

dessins aux élèves. Pauvre maître aussi, sans génie, sans grandeur, et de qui Siméon, qui débuta chez lui, ne se souvint, plus tard, qu'avec amertume : « On nous met, dira-t-il un jour à ce propos, à l'âge de sept ou huit ans, le porte-crayon à la main. Nous commençons à dessiner, d'après l'exemple, des yeux, des bouches, des nez, des oreilles, ensuite des pieds et des mains. Nous avons eu longtemps le dos courbé sur le portefeuille lorsqu'on nous place devant l'Hercule ou le Torse; et vous n'avez pas été témoins des larmes que ce *Satyre,* ce *Gladiateur,* cette *Vénus de Médicis,* cet *Anthée* ont fait couler. Soyez sûrs que ces chefs-d'œuvre des artistes grecs n'exciteraient plus la jalousie des maîtres s'ils avaient été livrés au dépit des élèves... (1) »

Le gamin presque grandelet, déjà jeune homme, végéta quelque temps dans l'atelier de Cazes. « Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe devant la nature inanimée », il eut enfin le bonheur de connaître un vrai peintre : Noël-Nicolas Coypel. Issu du second mariage de Noël Coypel, le peintre de Trajan et de Solon, l'ancien directeur de l'Académie de France à Rome et frère consanguin d'Antoine Coypel, peintre et graveur, Noël-Nicolas n'avait pu, malgré de vraies qualités et un nom célèbre, obtenir d'aller étudier en Italie.

(1) Rapporté par Diderot. *(Salon de 1765.)*

Phot. A. Giraudon.

LE JEUNE HOMME AU VIOLON.

Musée du Louvre.

Obligé de peindre, ainsi que Cazes mais beaucoup mieux que lui, des tableaux votifs et des toiles d'église, il acquit encore un renom assez beau dans le genre mural et décoratif. En admettant le jeune Siméon Chardin à travailler près de lui, Noël-Nicolas n'avait d'autre but que de demander à l'aide hésitante du garçon une besogne facile; et le jeune fils du maître menuisier espérait de son côté, sans doute, avoir à interpréter mieux que des bustes de plâtre. Un fusil à peindre dans le portrait d'un homme habillé en chasseur, voilà ce que le jeune maître (Noël-Nicolas n'avait guère plus de sept ans que Siméon) demanda d'abord à l'élève. Chardin n'avait jamais jusque-là traité que des figures plates; aussi fut-il surpris à un point extrême en voyant Coypel lui recommander de copier le fusil non seulement avec une grande fidélité, mais aussi de l'éclairer et de le situer de façon qu'il fût bien en place auprès du chasseur. Chardin n'avait jamais entendu Cazes s'exprimer de cette manière. Ce fut une révélation; le sens des lignes, de l'éclat, de la densité des objets lui apparut soudain, s'imposa à lui au point que « le travail des années précédentes sembla se réduire à rien »; que le relief, la « nature vivante » et le jeu savant des ombres et des lumières s'exprimèrent en un moment à ses yeux. Le jeune Chardin sut, pour la première fois, estimer les distances, noter l'éclairage, apprécier les formes; il prit, ce jour-là, en peignant pour

Noël-Nicolas un accessoire de chasse, un contact nouveau avec la vérité, la séduction et le contour des choses ; il comprit le secret de la magie des grands peintres, et que le respect de la nature, la fidélité qu'on apporte à la rendre, enfin que la sincérité de cœur, la probité de l'œil ne doivent jamais cesser de s'imposer dans tous les ouvrages à ceux qui tiennent un pinceau.

Engagé peu après par Jean-Baptiste Van Loo, l'un des peintres favoris du Régent, pour aider, au nombre de quelques élèves de l'Académie, à la restauration des fresques mythologiques du Rosso et du Primatice à la grande galerie de François Ier, à Fontainebleau, l'élève de Coypel s'acquitta pour le mieux de cette besogne ingrate.

Ces menus travaux, en exerçant le pinceau du jeune peintre, ne manquèrent point d'établir la réputation de son nom autour de lui. Un chirurgien-barbier, ami de son père, attiré par tout ce qu'on en disait, commanda une enseigne à Chardin.

Sans doute, poseur d'emplâtres, faiseur de saignées et d'estafilades, le brave praticien espérait que l'artiste, ainsi que cela se pratiquait dans ces sortes d'ouvrages, peindrait « des trépans, des bistouris, l'étalage de tous les outils de sa profession ». Mais le jeune Chardin n'en avait rien fait. Rompant avec la coutume, il avait, au lieu de ces muets instruments, représenté toute une scène animée et grouillante, quelque chose comme « les

suites d'un duel dans la rue ». Sur un grand panneau de deux pieds trois pouces de hauteur et quatorze de long, le tout jeune disciple de Noël Coypel avait réussi à camper, avec une espèce d'improvisation, tous les personnages : d'abord le blessé déposé devant la porte du chirurgien ; le chirurgien en hâte se penchant vers lui ; le commissaire et les exempts accourus bien vite auprès d'eux ; enfin, tous les comparses de ces sortes d'accidents : badauds, gens du peuple, passants, chiens et cavaliers. Tout cela vivement tracé d'une main ferme, hardiment, ainsi qu'une pochade ; et, de plus, avec un naturel si saisissant que l'un des neveux du maître, qui se rendit plus tard, à la vente Le Bas, acquéreur de l'enseigne, frappé de la vérité et de l'accent de cette œuvre, « crut retrouver dans ce tableau les portraits des principaux membres de sa famille que son oncle avait pris pour modèles (1) .»

Tout en exécutant ces travaux d'occasion, Chardin n'en continuait pas moins de poursuivre avec

(1) Note au catalogue de la vente Le Bas (1783), signalée par Goncourt. Dès le 10 janvier 1746, Le Bas, sans doute possesseur de l'enseigne du chirugien-barbier, écrit à son ancien élève Rehn de mentionner ce « plafond » de Chardin à Tessin *(Archives de l'art français)*. L'enseigne elle-même disparut. M. Laperlier en retrouva plus tard une esquisse, détruite en 1871, que Jules de Goncourt a gravée et de laquelle lui et son frère Edmond écrivirent un jour : « C'est l'esprit et le feu des derniers maîtres de Venise ; les personnages n'y sont que des taches, mais ces taches y font penser à Guardi. »

volonté le long et sourd travail de son éducation artistique commencée. Une énergie étonnante vivait dans ce garçon doux et un peu humble; une opiniâtreté peu commune aidait à le maintenir dans l'émulation; enfin, la rectitude élevée de son jugement, l'attention soutenue et presque touchante avec laquelle il avançait, d'observation en observation et de découverte en découverte, dans la possession de tous les grands secrets de la peinture, achevaient de contribuer à cette éducation. A force « d'apprendre à l'œil à regarder la nature », à la voir et à la comprendre, à ne rien traiter qui ne vînt d'elle, il parvint lentement à la posséder. Chardin, comme tous ceux qui ne sont pas gâtés par l'école, apprenait peu à la fois, mais, le peu qu'il apprenait il l'apprenait bien et le savait toujours. La faculté de la perfection était sans doute, de toutes les facultés dont il était doué, celle qui le tourmenta dès le début et qui l'aida le plus, pendant toute sa vie, à se maintenir à ce point continuel de progrès qui ne trouva vraiment son épanouissement le plus beau et le plus total qu'au moment des pastels qu'il fit avant sa mort. Ce grand homme, qui fut aussi un bonhomme, pensait hardiment que « celui qui n'a pas senti la difficulté de l'art ne fait rien qui vaille». Le secret du génie de ce vrai peintre est peut-être dans ces mots; c'est pour avoir senti, dès le temps de sa jeunesse, combien cette difficulté était grande, qu'il mit un

entêtement durable à la vaincre. La lenteur proverbiale et l'espèce de pénible effort qu'il apportait à peindre attestent assez hautement qu'il travailla sans cesse et sa vie entière avec le sentiment que cette difficulté existait toujours aux yeux du vrai peintre et renaissait autant qu'il peignait de tableaux. Rien, chez lui, ne fut jamais laissé au hasard; personne dans la peinture, sauf sans doute les Flamands et les Hollandais, ne fut aussi scrupuleux. Mais, son scrupule à lui n'était pas le même que le leur; il n'entendait pas se manifester dans la seule finesse du détail; il se portait à la fois à tous les coins du tableau, veillait à ne pas nuire à l'ensemble et ne permit jamais, dans toute sa carrière, au technique de l'art de primer la nature; il l'y subordonna au contraire toujours; et, c'est ce qui fait que, dans aucun de ses plus beaux ouvrages, on ne perçoit l'effort. Aucun maître n'a jamais, peut-être autant que celui-là, travaillé ses tableaux (1); et pourtant ceux-ci ont un air de franchise, une aisance et un naturel qu'on ne voit pas ailleurs. Encore que chaque touche, chez lui, fût intelligente (2), l'harmonie totale était absolue; rien n'y faisait tache; seulement, sous le pinceau de ce grand magicien, toutes les nuances dociles s'assemblaient

(1) « En général, ses tableaux lui coûtaient beaucoup de travail » (Haillet de Couronne).

(2) Lady Emilia Dilke.

dans le corps de la symphonie; la préparation la plus laborieuse était toute fondue dans l'ensemble de l'œuvre, et il fallait reprendre objet par objet pour reconstituer le labeur sans nombre qu'un si beau chef-d'œuvre avait pu coûter.

« La première chose qu'il fit (dans le genre où il devait s'illustrer plus tard), écrit Haillet de Couronne, fut un lapin » mort pour Noël-Nicolas Coypel. Mariette, qui n'aime pas Chardin et ne veut voir en lui qu'un imitateur éloigné de Le Nain, signale, dans ce lapin (que d'autres disent être un lièvre), « une fonte de couleur et une touche grasse ». Rien n'est plus important que ces mots chez Mariette. Écrits par d'autres, ils eussent été précieux comme indication; mais, chez ce régent gourmé le prenant de haut avec Chardin, ils acquièrent un sens comme définitif et montrent que, dès le moment du tableau du *Lièvre mort,* Jean-Baptiste-Siméon avait touché le secret dont la possession devait faire de lui le peintre accompli de tant d'œuvres en qui cette « fonte » de tons, cette « touche grasse » aideront justement à la perfection. Cochin — qui fut peut-être l'homme de son temps qui comprit le mieux Chardin après Diderot — attribue une très grande importance à cette œuvre au point de vue de l'éveil des idées qu'elle amena chez l'artiste : « Voilà un objet (dut, selon Cochin, penser Chardin devant *le Lapin mort)* qu'il est question de rendre. Pour n'être occupé

que de le rendre vrai, il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu et même la manière dont ces objets ont été traités par d'autres. Il faut que je le pose à une distance telle que je n'en voie plus les détails. Je dois surtout m'occuper d'en imiter, et avec la plus grande vérité, les masses générales, les tons de la couleur, la rondeur, les effets de la lumière et des ombres. »

Tout le secret de la séduction que le maître exerça dans les arts pendant les cinquante années de production de sa carrière se résume en ces lignes concises. Dès le moment du lapin conçu pour Noël-Nicolas Coypel, Chardin tient sa technique, mais il la tient au service de la nature ; et c'est ce qui fait que, l'instant venu de se produire en public pour la première fois, son talent offre nettement aux regards avertis le caractère d'une affirmation.

Chardin se souvenait bien, pour s'y être jadis arrêté, étant tout enfant, au cours des promenades avec son père, des expositions de peinture organisées en plein air, le matin de la Fête-Dieu, « depuis six heures jusqu'à midi », au long du Pont-Neuf et de la place Dauphine ; il se souvenait des beaux reposoirs tout clinquants d'or élevés par les soins des lunetiers, opticiens et joailliers ; des guirlandes, tapisseries, tentures, arcades de fleurs et dentelles installées au long des quais des Orfèvres, de l'Horloge et des Morfondus, et jusqu'au terre-

plein où le gros Thomas, vêtu en enchanteur, arrachait les dents et vendait des drogues. Le Pont-Neuf, encore tout surchargé à cette époque de menues boutiques, échoppes, éventaires et maisons en plein vent, partageait, vers ce temps du siècle, avec le Palais-Royal, l'honneur d'attirer le plus possible des badauds de Paris. Et, ce n'était pas le moins piquant de ce jour de Fête-Dieu de voir qu'aux marmitons, pâtissiers, marchands d'eau de cannelle et de cidre, crieurs de pommes, vendeurs de crêpes, d'opiat et d'orviétan, se mêlait dès l'aube, aux acteurs coutumiers des tréteaux et parades foraines, à côté de la Ramée, Fanfan et La Violette, les sergents du roi, parmi les vielleuses et les dentellières, une cohue de jeunes peintres avec leurs ouvrages. Une année (1722), « le jour de la Fête-Dieu et le jeudi d'après », on peut voir exposés, parmi les gerbes et bouquets d'été, « divers sujets galants du sieur Lancret, traités de la manière du monde la plus gracieuse... MM. Le Moine, élève de M. Galloche; Oudry et M. Lancret, cette fois-là encore, exposèrent à la Fête-Dieu suivante. Enfin, aux années qui vinrent à la suite de celles-ci, MM. de Troy le fils, Noël-Nicolas Coypel, Lancret, Oudry, et jusqu'au « sieur Bouchet, élève du sieur Lemoine », qui n'était autre que François Boucher lui-même, envoyèrent des œuvres. Une espèce de faveur s'attacha si bien à ces salons dits *de la jeunesse* que d'illustres

Phot. A. Giraudon.

LA RAIE OUVERTE (1728).

Musée du Louvre.

membres de l'Académie de peinture, et le fameux Rigaud le premier, exposèrent des toiles à la procession. Les curieux et les amateurs s'y habituèrent au point qu'une année, le temps n'étant pas favorable et le « salon » ayant été reporté, comme c'était coutume, « à la petite Fête-Dieu (l'octave) (1) », le public s'en trouva « surpris et mortifié (2) ». Mais une compensation bien inattendue vint s'offrir à lui peu d'années après, en 1728. C'est cette année-là que le « sieur Chardin », poussé sans doute par l'exemple de Noël-Nicolas Coypel son ami et de quelques jeunes peintres, envoya *la Raie, le Buffet* et des natures mortes, toutes des mieux peintes et des plus hardies.

La Raie, aujourd'hui au Louvre, bien que l'une des œuvres de début du maître, est parmi les meilleures qu'il ait faites du genre. « C'est la chair même du poisson, dira Diderot un jour: c'est sa peau, c'est son sang. » Déjà c'est la vie, c'est la nature! Et les accessoires autour de la raie : le couteau, la serviette, le grès, les cuivres, et le chat au milieu des huîtres et les poissons en avant, tout cela se montre « hors de la toile », est d'une limpidité, d'un accord, d'une justesse exquise et sans fracas, d'une vérité que le temps n'a pas diminuée. Une harmonie aussi fondue, un ensemble aussi

(1) Bellier de la Chavignerie, *ibid.*
(2) Le *Mercure de France.*

pur retinrent les regards surpris devant *le Buffet* qui est également au Louvre aujourd'hui. Ici, chaque détail est inimitable, accompli, parfait; et, le petit ton d'or qu'on voit autour du citron, près des huîtres, le vin au travers du cristal, le rayon du jour baignant le contour délicat des pêches et des poires, la blancheur de la nappe, les rappels plus obscurs de la table, de l'assiette et du fond créent un ensemble où chaque touche a sa place, où chaque objet jette sa note et participe à la symphonie. Un perroquet juché au sommet, un épagneul vu de dos le museau en l'air, observant et flairant, témoignent, ainsi que nous l'avons vu par la présence du chat près de la raie, de la préoccupation presque constante que Chardin aura de la nature mobile et vivante apportant, chaque fois, auprès de la nature morte, un mouvement, un geste, un éclat du monde animé extérieur.

La profonde sensation qu'excitèrent ces œuvres parmi les artistes et les amateurs, les compliments et encouragements qui en résultèrent pour le nouveau peintre engagèrent vivement celui-ci à persévérer dans ces expositions d'un genre si naïf et dont le côté populaire était bien de nature à flatter ses goûts. Aussi, à la Fête-Dieu de 1732, vit-on réapparaître encore M. Chardin avec « deux tableaux faits pour le comte de Rottembourg, ambassadeur de France à la cour de Madrid, et représentant différents animaux, des instruments, des

trophées de musique (1) », plusieurs petits tableaux d'ustensiles, enfin un bas-relief « feint » de bronze exécuté d'après la sculpture du Flamand Duquesnoy. J.-B. Vanloo, sous la direction de qui Chardin avait travaillé quelques années auparavant à Fontainebleau, trouva ce bas-relief « parfaitement imité » et demanda son prix à M. Chardin. Ce dernier répondit par une somme très médiocre et qui témoigne assez combien ce grand artiste était modeste et « présumait peu de lui-même (2) ». — « Il vaut mieux que cela », reprit M. Vanloo. Aussi le paya-t-il le double et dit-il en même temps : « Il est à moi! » Mœurs charmantes d'artistes que le succès n'avait pas gâtés encore et qui demeureront toujours, malgré le temps et les honneurs, jusqu'à l'extrême des ans, les mœurs mêmes du bon et honnête Chardin!

La Fête-Dieu de l'année 1734 ne fut pas moins utile à la renommée du peintre et témoigna, pour la première fois depuis l'enseigne, de son beau talent dans la figure (3). Et, nous verrons plus loin avec quelle perfection il excella depuis dans un genre bien fait pour inspirer son cœur.

(1) Em. Bocher, *les Gravures françaises du dix-huitième siècle (1876).*

(2) Haillet de Couronne, *ibid.*

(3) La toile représentant une *Jeune Femme cachetant une lettre* (exposée à nouveau, quatre ans plus tard, au salon du Louvre) parut, pour la premièrs fois, en 1734, sur la place Dauphine.

En 1728, dès l'année de *la Raie,* Jean-Baptiste-Siméon pensa se présenter à l'Académie. Comme il a « eu pour principe toute sa vie de s'observer dans ses démarches (1) », il est à présumer qu'il ne se décida à affronter le suffrage des académiciens que sur les instances que quelques-uns de ces derniers lui en firent. Le 25 septembre de cette année-là, il vint donc avec quelques-unes de ses toiles les meilleures, et les plaça, sans signaler en rien qu'elles fussent de lui, dans une salle attenante à l'Académie. Il advint, dit Haillet de Couronne, que « M. de Largillière, l'un des meilleurs coloristes et des plus savants théoriciens sur les effets de la lumière, frappé de ces tableaux, s'arrêta à les considérer avant d'entrer dans la seconde salle où était le candidat ». Il y pénétra peu après, vit Chardin et lui dit : « Vous avez là de très beaux tableaux ; ils sont assurément de quelque bon peintre flamand, et c'est une excellente école pour la couleur que celle de la Flandre ; à présent, voyons vos ouvrages. — Monsieur, vous venez de les voir. — Quoi ? ce sont ces tableaux que ?... — Oui, monsieur. — Oh ! dit M. de Largillière, présentez-vous, mon ami, présentez-vous. » Jacques Cazes, son premier maître, qui était au nombre des académiciens, abusé comme M. de Largillière, avait donné des éloges aux tableaux sans penser qu'ils

(1) Chardin, *Lettre à M. d'Angiviller* (Archives nationales O'1924).

pussent être du fils du menuisier de la rue du Four; il fut un peu fâché du tour qu'avait joué Chardin. Mais le caractère finaud et doucement narquois que nous avons déjà vu se manifester chez le peintre à propos du chirurgien-barbier éclata cette fois avec tant de finesse et de modération que le peintre attitré de MM. les orfèvres ne lui en tint pas bien longtemps rigueur. Au reste, celle-ci ne pouvait point subsister devant la modestie et la déférence avec lesquelles l'auteur, plein de bonne grâce, offrit à l'Académie de « disposer de ceux des tableaux dont elle serait contente ». A ce moment, Louis de Boullongne, qui était, comme Cazes, ami des orfèvres et peignait pour eux, premier peintre du roi, entra dans l'Académie, non sans avoir, ainsi que ses collègues, admiré les œuvres du récipiendaire. Il sourit finement et dit en montrant Chardin : « Il n'est pas encore agréé et il parle d'être reçu ! » Se tournant vers Jean-Siméon, il ajouta, en le tutoyant à sa manière : « Tu as bien fait de m'en parler. » Puis il fit aussitôt son rapport. Et Chardin fut reçu aux voix par les fèves en même temps que deux autres peintres : Dumont dit le Romain, et Bonaventure de Bar. L'Académie accepta comme présent, au nombre des douze œuvres qu'il avait présentées, deux d'entre elles parmi les meilleures : *le Buffet* et une *Cuisine* (1). Un tel choix, de tels

(1) L'Académie décida de réduire de cent livres son présent pécuniaire. Après quoi il prêta serment et fut installé.

honneurs, si francs, si spontanés, témoignent en faveur des membres de l'Académie. A ce moment, Chardin n'a pas trente ans encore; mais, déjà, grâce à son talent de peintre, à sa bienveillance, à sa bonté d'homme, il a su imposer son nom. Déjà son art commence à rayonner d'intimité, de naturel, de douceur; déjà il « peint avec le sentiment (1) ». Déjà il a la magie, il a le rayon. Déjà il est un maître!

(1) C'était un de ses mots. V. Diderot, *Salon de 1769* : « Ce Chardin avait bien raison de dire à un de ses confrères, peintre de routine : « Est-ce qu'on peint avec des couleurs? — « Avec quoi donc? — Avec quoi? avec le sentiment... »

CHAPITRE II

PORTRAIT ET CARACTÈRE DE CHARDIN

CHARDIN, si l'on en croit Haillet de Couronne, bien que de petite stature, est « fort et musclé »; Laurent Cars, dans sa gravure d'après Cochin le fils; La Tour, dans le pastel qu'il fit de lui plus tard, lui donnent un aspect de solidité, de vigueur tel qu'en devait offrir cette bonne race d'artisans de Paris dont Chardin était fils. Sa figure aux joues pleines, au beau front, au nez gros et sensuel, au menton replet et un peu gras, est bien du peuple; mais les lèvres fines et assez minces; mais les yeux doux et observateurs; mais le regard clair et bien direct, sans passion ni haine, ont une bonhomie, une bonté, une franchise où il semble que l'expression échappe à la rusticité, atteigne au plus pur et au plus vif de l'âme. Une attention soutenue, une fixité singulière dans le regard attestent assez combien

celle-ci est présente à toutes les minutes dans ce franc et beau visage ouvert aux impressions les plus douces de la vie et de l'intimité. A mesure qu'il vieillira, sans doute, Chardin perdra de sa plénitude un peu épanouie, de sa santé un peu forte; il gagnera en délicatesse, en cordialité simple et intelligente; un air de gravité se mêlera à l'ironie; mais, toujours, ce seront les mêmes lèvres à la La Fontaine, au pli du coin un peu moqueur; les mêmes yeux sans feinte, et, sous de grosses besicles, un regard aussi compréhensif et aussi clair. A voir cette tête ronde, cette physionomie ouverte et délicate, et ce tour de malice qu'un sourire discret et comme effacé étend partout au visage, on perçoit combien Jean-Baptiste-Siméon aima la vie de son temps dans ses manifestations simples et savoureuses; à voir son regard, son nez charnu, ses lèvres, on comprend combien le peintre eut, chez l'homme, de goût pour les fruits, les femmes, les fleurs; mais ce goût, chez lui, n'allait pas sans mesure. Il n'y a, dans le cœur de Chardin, pas plus que dans sa peinture, ni faux excès ni fracas; même dans les tables les mieux servies de ses natures mortes, dans ses œuvres les plus abondamment pourvues de gibier et de poissons, de fruits et de légumes, voyez comme il est sobre! Qu'il a de tact et de discrétion! Une sorte de silence un peu sourd, de recueillement étouffé, mais surtout cette lumière (non pas fixée en un point comme



LIÈVRE MORT, PENDU PRÈS D'UN CHAUDRON (VERS 1740).

Musée de Stockholm.

celle de Rembrandt, mais plus volontiers dispersée çà et là) enveloppent tout le festin d'une atmosphère fine, d'une tiédeur heureuse en quoi toute l'œuvre se fond et s'idéalise. Et ainsi des figures et des scènes de genre. Chardin, s'il voulait, pourrait bien appuyer sur les tons et, pour produire l'effet, arranger un peu plus la scène et forcer ainsi l'intérêt. Mais Chardin n'est pas Greuze; et c'est cette probité, cette conscience, enfin ce respect de la vérité dans la vie et dans les sujets qui font de lui, au milieu de l'art affadi, factice et composé de ses contemporains, un peintre si nouveau et si exceptionnel.

Encore qu'il fût strict sous bien des rapports, il savait se montrer enjoué et conciliant sous d'autres; mais sa fermeté valait sa malice; et, s'il apparut bon et indulgent dans beaucoup de ses actes, il se fit voir aussi, toute sa vie durant, d'un attachement rigoureux à ses principes. Son aspect assez rude, ses façons rustiques dissimulaient, chez lui, une sensibilité extrême : « Autant, dit Cochin, il était reconnaissant des bienfaits, autant il était affecté des tracasseries, lorsqu'il lui arrivait d'en éprouver. » Bien que réservé plus que personne sur soi-même, il avait une obscure conscience de sa valeur et n'admettait pas qu'on pût lui manquer; dans ce dernier cas, il « eût été prompt, dit Haillet, à repousser tout ce qui eût pu marquer du mépris pour lui ». Cette fermeté ne transigea jamais chez

lui avec l'honneur; et, plus tard, accusé par Pierre de cabaler à l'Académie, à propos de Cochin, nous le verrons écrire à M. le comte d'Angiviller lui-même : « Si être honnête et juste s'appelle faire cabale, j'en fais gloire (1). » Cette droiture ne cessa jamais de dominer tous ses actes, et nous la verrons éclater, au moment de son premier mariage, d'une manière pleine de dignité. Le jeune peintre « de fleurs, fruits et sujets à caractère », depuis son élection à l'Académie de peinture, commençait à être apprécié des quelques marchands et bourgeois de sa rue Princesse; il se trouva bientôt que quelques-uns de ceux-ci l'invitèrent à des bals et soirées de voisinage. C'est au cours d'une de ces sauteries bien modestes, entre un passe-pied vieillot et un menuet grave, que le jeune Chardin connut Marguerite Saintard. Simon-Louis Saintard, marchand, et Françoise Pantouflet, parents de Marguerite, avaient tous deux du bien; mais le titre d'académicien dont se parait, avec modestie il est vrai, le fils du maître menuisier, ne semblait pas être, au regard des Saintard, une bien grande espérance de fortune. Il fallut que les jeunes gens acceptassent d'attendre. Hélas! avec le temps bien des choses changèrent; l'adversité sembla s'acharner après Marguerite; à peine eut-elle perdu ses parents qu'elle fut à peu près ruinée et dut se réfu-

(1) Archives nationales, O'1924.

gier auprès de Pierre Péraut, son tuteur, marchand de son, rue de la Verrerie, entre Saint-Merry et Saint-Jean. Le père Chardin se montra extrêmement affecté de ce changement de fortune et mit tout en œuvre pour empêcher son fils d'épouser la pauvre fille. « De traits agréables, nous dit le *Nécrologe,* mais faible, languissante » et un peu poitrinaire, Marguerite n'offrait, au surplus, aucune garantie de santé. Mais Jean-Siméon avait donné sa parole; il entendait qu'on en fît état, et sut, avec douceur mais avec fermeté, amener le maître menuisier et syndic de Saint-Luc à ratifier le mariage avec l'orpheline. Marguerite, à ce moment, habitait, rue Férou, vers le Luxembourg, non loin de l'ancien jardin de Mme de La Fayette et près de la petite boutique de l'épicier où Mlle Lecouvreur commença jadis à jouer la comédie, l'une de ces demeures claustrales dont Servandoni allait venir troubler le silence avec son Saint-Sulpice. C'est à cette paroisse, le 1er février 1731, en présence de Pierre Naudin, arquebusier des Menus-Plaisirs du roi, cousin de l'époux; Juste Chardin, menuisier des Menus-Plaisirs, frère de l'époux; Claude Saintard, bourgeois de Paris, oncle de l'épouse, et Pierre Saintard, négociant, son cousin, témoins tous les quatre, que fut célébré le mariage de Jean-Baptiste-Siméon et de Marguerite.

Le caractère d'attention, de recueillement doux et laborieux que Chardin va donner à tous ses

tableaux, mais surtout à ses scènes de genre, va naître au contact de cette femme appliquée, de santé fragile, et qui devait naturellement fuir le bruit de la rue et du voisinage. Attentive et ménagère, habile à tout ce qui touche aux soins de la maison, Marguerite Saintard ouvrit, d'une manière plus complète sans doute, les regards de son mari sur cette intimité de la vie de famille à laquelle il avait déjà goûté chez les siens. Bourgeoise un peu souffreteuse, éprise de travaux simples, d'occupations utiles, entendue au linge et à la cuisine, elle créa la première, autour de Chardin, cette atmosphère sérieuse, un peu grave et pourtant d'une très douce expression affectueuse, à laquelle le peintre dut la poésie tendre et charmante de ses œuvres. Vêtue d'une robe en étoffe unie, jupe de calmande et grand tablier à bavette, en bonnet léger et fichu à fleurs, elle va, vient et glisse au travers des chambres sur ses jolies mules, le nez au vent, un peu troussé, les yeux et les mains toujours occupés d'ouvrage. Un air de candeur et d'honnêteté émane de son doux et clair visage et rayonne à mesure dans toute la maison. Chardin, avant son mariage, évitait de sortir, d'aller demander au mouvement de la rue, au décor d'un paysage, un motif de tableau. Uni à cette bonne et frileuse compagne, il devint encore plus casanier, plus sédentaire, s'attacha, encore plus que dans son adolescence, à la discrétion des maisons fermées,

des demi-jours, des jeux d'ombre, des décors paisibles et toujours silencieux. Une sorte de vie un peu grise, mais transfigurée par le sentiment de l'amour et de la famille, entoura l'artiste, le prit, le séduisit, l'enveloppa, au point qu'il ne put désormais plus aimer, comprendre et peindre autre chose que les petites scènes simples qu'il avait sous les yeux. Sa maison était une maison médiocre, son ménage un humble ménage d'artisan et sa femme une bonne femme; mais cette maison, ce ménage, cette femme étaient bien à lui, et, quand il les peignait, sa chaleur de cœur ajoutait à tous les motifs — les plus simples du monde — un « fondu », un « moelleux » bien particuliers à sa nature. Avec Greuze, avec Jeaurat, on sent l'apprêt dans les scènes; sous les êtres, on devine les « modèles ». Avec Chardin, jamais. Rien de composé, rien d'arrangé chez lui; mais la vie qu'il prend, à toute heure du jour, dans son naturel; mais sa vieille maison de la rue Princesse d'où il n'est guère sorti depuis son enfance; mais ses grands cuivres, ses fontaines, ses buffets, ses dressoirs, ses tables, autour desquels il a grandi; mais ses neveux, mais sa femme, mais les petits enfants qu'elle va lui donner : Pierre-Jean-Baptiste, le fils, et Marguerite-Agnès (1).

Ce n'est guère qu'au cours des années 1739 et

(1) Pierre-Jean-Baptiste Chardin naquit le 18 novembre 1731 et Marguerite-Agnès le 3 août 1733.

1740 que Chardin achèvera de peindre son *Benedicite;* et, pourtant, cinq ou six ans avant, dès 1734, il est imprégné de la suave expression enfantine, il a un petit ton de *Benedicite* fort agréable déjà dans ses œuvres. Celles de 1734, envoyées pour la dernière fois à la place Dauphine, ne comportent pas que des trophées et des animaux, mais encore des tableaux avec des jeux d'enfants, et, chose plus considérable, un autre de « quatre pieds en carré représentant une jeune femme occupée à cacheter une lettre (1) ».

Cette nouveauté de la figure dans l'œuvre de Chardin est un délicieux événement aussi dans la peinture. Il va falloir s'y accoutumer avec bonheur; et c'est la consolation de ceux qui se souviennent encore, comme M. de Julienne ou M. de Laroque, des *figures de différents caractères* de Watteau, d'admirer un maître en qui la femme française va revivre enfin avec ses qualités non point toutes frivoles, mais aussi maternelles et tendres. La *Jeune Femme occupée à cacheter une lettre* de l'exposition de 1734 (exposée à nouveau au Louvre en 1738) appartient moins à la manière bourgeoise qu'à la manière coquette de l'auteur. Cette manière, assez rare chez Chardin, mais dont nous retrouverons encore quelques témoignages avec *la Dame prenant son thé* (de 1739), *l'Instant de la méditation* du Salon

(1) Emmanuel Bocher.

de 1743, *les Amusements de la vie privée* (de 1746), et *la Serinette* dédiée à M. de Vandières, achemina doucement le maître vers une conception plus complète d'une vie féminine exquise.

Une légende peu vraisemblable attribue à un mot d'Aved la détermination que prit Chardin d'ajouter, à son genre habituel, celui des figures. Aved avait un talent assez beau; Diderot *(Salon de 1759)* a beaucoup vanté son *Portrait du maréchal de Clermont-Tonnerre* qu'il déclare une œuvre peinte avec « vérité de couleur et simplicité »; ses portraits des princes d'Orange (1), enfin le prétendu *Portrait de madame Geoffrin* en bonnet de dentelle, du musée de Montpellier, qui passa longtemps pour être de Chardin lui-même, lui font bien de l'honneur. Aved, qui était surtout de la petite société du poète J.-B. Rousseau et que nous voyons dîner, d'après le bon Hessois Wille, en compagnie de ce dernier et de Casanova le peintre de batailles, chez le chevalier Damery, s'était lié assez étroitement avec Chardin. Il admirait le faire de ce dernier au point de lui acheter souvent des tableaux d'animaux morts ou vivants; enfin il posa devant lui pour la toile du *Philosophe;* mais, au dire d'Haillet, il se méfia longtemps de Chardin peintre de genre et se plaisait encore, vers 1737, à lui dire, en se moquant, qu'un « portrait ne

(1) Au musée d'État à Amsterdam. Aved avait visité la Haye.

se peut peindre aussi facilement qu'un saucisson ». Chardin, piqué, pour démontrer le contraire, se serait mis le lendemain même à peindre *la Servante qui tire de l'eau à la fontaine*. Or, l'anecdote est fausse par le fait, écrivent les Goncourt, « qu'il existe un tableau représentant une *Dame cachetant une lettre* dont la gravure porte la preuve que Chardin le peignit en 1732. » Ce tableau est le même dont le *Mercure* écrit, à propos de l'*Exposition de la jeunesse* de 1734, que les « figures y sont grandes comme nature ». Il appartient aujourd'hui sous le titre *Die brief sieglerinn* aux collections du nouveau palais de Potsdam (1); il est signé et daté J.-S. CHARDIN, 1733. Quant à *la Fontaine* peinte pour le chevalier de Laroque et gravée par Cochin, exposée en 1737, lady Emilia Dilke l'a vue à Stockholm « signée et datée : CHARDIN, 1733. » Il y a donc contemporanéité entre les deux œuvres; et, celles-ci viennent assez hautement affirmer par la date que le peintre, contrairement au dicton légendaire, était, dès le commencement de sa carrière officielle, en pleine possession de ses qualités maîtresses; en vieillissant, il ne fit qu'acquérir plus de

(1) Lady Emilia DILKE. *(Gazette des Beaux-Arts.)* « M. Charles Ephrussi, qui visita, en 1883, l'Exposition des œuvres des maîtres anciens tirées des collections privées de Berlin, écrit de *la Dame occupée à cacheter une lettre* qu'elle « est d'une colo- « ration profonde et vigoureuse, d'un empâtement nourri, rare « chez le maître » *(Gazette des Beaux-Arts*, 2e semestre 1884). Ce n'est donc pas là l'œuvre d'un débutant. »



Soc. photogr. de Paris, phot.

DAME CACHETANT UNE LETTRE (1773).

Potsdam, collection de S. M. l'empereur d'Allemagne.

sûreté dans l'exécution, plus de vigueur dans le dessin, plus de force et de « fondu » dans la couleur; mais, une chose inadmissible, c'est la sorte d'improvisation attribuée par Haillet de Couronne au genre des figures adopté par Chardin. La caractéristique du talent de Chardin est justement dans l'application. Encore que celle-ci se dissimule au moyen de l'air de grâce et du tour de franchise apparents dans tous les sujets, il n'en faut pas moins se souvenir de la lenteur du peintre dans l'exécution. S'il est vrai que le génie est une longue patience, nul ne fut plus patient dans le génie que Chardin. Aucune probité, dans aucun des arts que l'on connaisse, ne se peut comparer à celle que le vieux maître observa dans la peinture. Et cela était au point que, plus tard, dans le moment de la maturité du talent de l'artiste, en octobre 1745, on verra Berck écrire de Paris au célèbre amateur suédois comte de Tessin que « l'affaire des tableaux *(les Amusements de la vie privée* et *l'Économe)* rencontre un peu de difficulté du côté de M. Chardin ». Ce dernier « avoue naturellement qu'il ne pourrait pas donner les deux pièces que dans un an d'ici ». — « Sa lenteur, ajoute Berck à Tessin, et la peine qu'il se donne doivent déjà être connues de Votre Excellence (1). » Il appert, d'un *Jugement sur les principaux ouvrages exposés au*

(1) *Portefeuille inédit des artistes français,* par le marquis DE CHENNEVIÈRES.

Louvre le 27 août 1751, que cette difficulté de l'artiste à réaliser était connue du public. « Avec le talent de M. Chardin, dit en effet l'auteur, quelle satisfaction pour les amateurs s'il était aussi laborieux et aussi fécond que M. Oudry ! » Cette difficulté, selon Berck, provenait de ce que, chez Chardin, *jamais plus d'un tableau n'était entrepris à la fois.* Le seul qu'il peignait lui coûtait les plus grands efforts autant par l'arrangement que par la fidélité qu'il entendait mettre à la représentation des objets. Chardin n'avait aucun artifice dans son art ; il ne savait pas suppléer à la nature ; il se conformait toujours étroitement à elle. Le bon Mariette en était stupéfait et disait, non sans un peu de pitié devant la candeur d'un tel homme : « M. Chardin est obligé d'avoir continuellement sous les yeux l'objet qu'il se propose d'imiter. » Cet objet, même dans la nature morte, s'il se modifiait de forme, d'aspect ou de couleur, ajoutait encore au tourment que subissait le peintre durant tout son travail ; et Diderot écrit qu'il a vu un jour de Chardin « un tableau de gibier qu'il n'a jamais achevé parce que de petits lapins d'après lesquels il travaillait, étant venus à se pourrir, il désespéra d'atteindre avec d'autres à l'harmonie dont il avait l'idée ». Une telle soumission à la nature, étonnante pour un siècle frivole et mobile comme le sien, n'impliquait de sa part aucune servilité. Chardin n'avait ni l'œil de Van Huysum ni celui de Mignon ; encore qu'il

prêtât toute son attention aux détails, il ne permettait point que ceux-ci fissent saillie séparément; mais il les subordonnait à l'ensemble harmonieux; ce n'était là (Diderot l'a écrit) (1), en aucune façon, « le résultat d'une manière faible, douce et léchée, » mais, bien plus heureusement, une conséquence de cette pénétration qui exista toujours entre lui et la nature. A ce point de vue particulier, il est curieux de voir, par les répétitions qu'il fit de beaucoup de ses œuvres, qu'il n'était jamais las d'un sujet traité plusieurs fois. Les musées de Paris, de Stockholm et de Saint-Pétersbourg possèdent, tous les trois, des *Benedicite;* il y a une *Pourvoyeuse* à Potsdam, une autre au Louvre, une troisième à la galerie Liechtenstein; *la Fontaine* et *la Blanchisseuse* existent à la fois à Stockholm, à l'Ermitage, à la National Gallery et dans la collection de sir Francis Cook, à Richmond; *le Château de cartes* est visible à l'Ermitage, au Louvre et chez le baron Henri de Rothschild; il y a diverses *Écureuses,* maints *Jeux de l'oye;* « enfin, il pourrait se faire que *la Fontaine* de Stockholm fût la répétition de celle de Mme Jahan-Marcille (2). » Chardin, en se livrant à ces répliques, n'a pas seulement jeté le désarroi dans l'âme des collectionneurs; il a permis de faire aussi cette constatation : c'est que peu de motifs lui étaient nécessaires, mais que le petit nombre de

(1) *Salon de 1765.*
(2) Lady Emilia Dilke.

ceux qu'il avait choisis allaient tous à la mesure de son talent et de son caractère. Il y a chez lui une concentration singulière; Chardin n'est point de ces fougueux génies qui se répandent à l'excès; il s'en tient à plusieurs sujets de prédilection et, loin de briser le cadre, il cherche, avec un repliement humble, à se tenir à l'aise dans les seules limites de son ouvrage. On a dit que le défaut d'imagination l'emprisonnait en quelque sorte dans les mêmes scènes; mais comment un peintre comme Chardin, si passionnément épris de vérité, eût-il jamais pu permettre à l'imagination de guider son art? Toute sa vie, Chardin observa, dans ce dernier, les principes d'un réalisme immuable. Il avait, à son insu, de la poésie; son pinceau enveloppait les objets et les trempait de lumière; mais, dans la magie la plus vive des couleurs, il ne perdait jamais les contours des choses; sa manière était seulement, sans quitter le relief, par une série croissante et décroissante de teintes, de les mettre en place et, par une savante direction du jour, de les éclairer.

Une autre cause ajoutait encore en lui aux difficultés de l'exécution. C'est son mépris de tout ce qui n'était ni pastel ni couleur. Plusieurs croquis, sépias et sanguines de lui ont passé aux expositions; la galerie Albertina, de Vienne, en possède; lady Emilia Dilke en a vu à Stockholm, et M. Henry de Chennevières a écrit qu'en France, Edmond de Goncourt fut le seul « à pouvoir

montrer une sanguine vraiment authentique : *le Jeune Homme à la boule* (1) ». Mariette, en parlant du défaut d'études « sur le papier », a donc raison cette fois. Chardin dessinait, mais il dessinait peu. Il « préparait » plus volontiers sur la toile directement et se laissait peu aller, comme Watteau par exemple, à noter par avance, dans de petites « pensées » au crayon, le sujet qu'il allait peindre. A ce propos, l'étude de ses répétitions est précieuse. Il en est de celles-ci qui ne sont pas achevées autant les unes que les autres; si bien que, sur celles qui sont peu « poussées », on aperçoit la préparation des tableaux finis. Le prince régnant de Liechtenstein possède le tableau achevé des *Aliments de la convalescence,* cette œuvre si douce et si délicate, dont l'artiste dut emprunter le sujet à quelque épisode de la vie de la pauvre Mme Chardin souffrante. Il en possède aussi une réplique moins vive et qui permet de surprendre de quelle manière Chardin plaçait ses couleurs. Il posait d'abord le fond assez sombre et pareil à celui d'une pièce peu éclairée; il indiquait ensuite par des blancs l'essentiel du tableau, c'est-à-dire, dans l'espèce, la nappe, le pain, la soucoupe et l'œuf de la table servie, puis, debout en avant, la convalescente frileusement

(1) Henry de Chennevières, *Chardin au musée du Louvre* (*Gazette des Beaux-Arts,* juillet-décembre 1888).

vêtue, bien emmitouflée dans le bonnet et le tablier, la serviette au bras. Le sujet, ici, n'est qu'indiqué, mais il l'est dans ses masses principales ; le blanc, note dominante de l'œuvre, éclate et jaillit déjà. On sent que l'artiste n'a plus qu'un lent travail de « fonte » à exécuter ; il n'a plus qu'à polir ; il n'a plus que de petites touches à donner. Mais ces petites touches-là sont le lien suprême, et personne, comme Chardin, ne saurait les placer où il faut, à l'endroit voulu et de la manière du maître.

Bien que, selon Mariette, Chardin ait eu toujours à la bouche que le « travail lui coûtait infiniment », il n'attribuait pas à ses ouvrages un prix exagéré ; son désintéressement à ce sujet était extrême, et personne, moins que lui, n'a aimé l'argent. On se souvient que le prix qu'il avait demandé à Michel Vanloo pour l'admirable bas-relief « feint de bronze » était dérisoire. Il en fut de même pendant tout le temps de sa vie : et les Goncourt ont conté qu'une fois, le graveur Lebas trouva si merveilleux un tableau de Chardin représentant « un lièvre mort que guette un chat », qu'il voulut l'acheter au peintre sans délai. Pour le prix, « on peut s'arranger, dit Chardin ; tu as une veste qui me plaît fort ». Lebas n'hésita pas ; il ôta aussitôt sa veste et se saisit du tableau.

Plus tard, son ami Cochin, outré du peu de prix que la direction générale des Bâtiments lui attri-

buait à propos des dessus de porte commandés pour les châteaux de Choisy et de Bellevue, intervint près de M. de Marigny : « J'ay toujours eu un remords secret, disait l'excellent Cochin, d'avoir prisé trop sévèrement, dans le temps que j'estois chargé du détail des arts, les cinq tableaux de M. Chardin; un homme de son mérite aurait dû être traité plus largement... (1) »

Traité plus largement, Chardin ne le fut guère par ses contemporains et encore moins dans le siècle qui suivit. La plupart de ses tableaux subirent un sort obscur et aussi humble que le sien.

En 1745, à la vente du chevalier de Laroque, Gersaint, le marchand ami de Watteau, payait 100 livres ces deux merveilles : *l'Ouvrière en tapisserie* et *le Jeune Dessinateur;* il donnait 25 livres pour *le Toton* et 104 pour *la Pourvoyeuse* et *la Gouvernante.* En 1760 (le 14 août), le graveur Wille écrivait : « J'ay acheté deux petits tableaux à M. Chardin; sur l'un, il y a un chaudron renversé, des oignons et autres; sur l'autre, un chaudron et un poêlon et autres, très bien faits; trente-six

(1) Voir, sur les commandes de Choisy et Bellevue et sur les rapports financiers de Chardin avec la direction générale des Bâtiments : Archives Nationales : O'1909, 10, 32; O'2241, 3,46; les travaux de M. Engerand *(Chronique des arts et de la curiosité,* numéro du 4 avril 1896) et Marc Furcy-Raynaud *(ibid.,* 29 juillet 1899).

livres; c'est bon marché, *aussi me les a-t-on cédés par amitié* (1). » La même année, l'exquis dessinateur orléanais Desfriches (2) estimait qu'un *Faisan et une gibecière,* « acheté 48 livres, pourrait peut-être en atteindre 72 un jour ». Diderot, quand il écrivait : « Ses tableaux seront un jour recherchés », *(Salon de 1759);* ou bien : « Qu'est-ce qui payera les tableaux de Chardin quand cet homme rare n'y sera plus? » se faisait une idée un peu plus élevée de l'enthousiasme et des prix que l'avenir devait susciter autour du nom de son ami. Le taux des œuvres du vieux maître s'éleva un peu par la suite. A la vente du comte de Vence, en 1761, *l'Écureuse* et *le Garçon cabaretier* faisaient 550 livres; en 1759, à celle de La Live de Jully, *la Mère faisant réciter l'Évangile à sa fille* et *l'Écolier dessinant d'après la bosse* atteignaient 720; en 1770, à la vente Fortier, on adjugeait pour 900 livres le *Benedicite.* Mais, c'étaient là des ventes aux enchères dont Chardin ne bénéficiait pas. Les sommes dont il était payé directement étaient bien moindres. Mariette donne 1,800 livres comme étant le montant offert pour *la Mère laborieuse,* mais Haillet de Couronne dit, d'autre part, que les 1,500 livres données par le roi pour *la Serinette ou la dame variant ses amuse-*

(1) Duplessis, *Mémoires et journal de Jean-Georges Wille* (Paris 1857).

(2) Paul Ratouis de Limay, *Un Amateur orléanais au dix-huitième siècle : Aignan-Thomas Desfriches* (1907).



Phot. A. Giraudon.

LE BENEDICITE (1740).

Musée du Louvre.

ments furent le payement le plus fort que Chardin reçut jamais. Dès le moment de la mort de Jean-Siméon, en 1779, la valeur de ses toiles retomba. A la vente de son propre atelier qui eut lieu, cette année-là, à l'hôtel d'Aligre, *la Gouvernante* et *la Mère laborieuse,* ces chefs-d'œuvre, furent données à 30 livres et 4 sols; *la Blanchisseuse,* pour 17 livres et 6 sols; *les Tours de cartes* et *le Jeu de l'oye,* pour 35 livres 7 sols; enfin, *Deux lingeries,* pour 19 livres 10 sols. C'était une misère. Au dix-neuvième siècle, les prix furent encore plus dérisoires. En 1810, — en pleine apogée du règne de David sur les arts — cette chose inouïe arriva : pour 24 francs, quelqu'un put se rendre acquéreur des deux pastels incomparables qui sont aujourd'hui l'honneur du Louvre : le portrait de *Chardin aux besicles* et celui de sa seconde femme, Marguerite Pouget. Ce dernier pastel, avec le portrait également au pastel de Chardin à *l'abat-jour*, passèrent en 1839 à la vente Bruzard. On les adjugea 146 francs. Il y avait progrès; d'autant que le *Chardin aux besicles* atteignit à son tour 76 francs. Le nom de Chardin, tombé dans l'oubli, mit bien du temps à regagner la vogue. Une indifférence absolue continua longtemps à se manifester envers l'un des maîtres les plus représentatifs de notre art national le plus pur. En France, on vit un brocanteur nommé Aubourg acheter, pour une bouchée de pain, chez un savetier parisien, un panneau des

Attributs des Arts (1), du meilleur Chardin. Lady Emilia Dilke écrit qu'en Allemagne, la délicieuse *(Die brief sieglerinn) Dame cachetant une lettre* fut retrouvée, il y a peu d'années seulement, *derrière une armoire*, dans le garde-meuble du vieux Potsdam; enfin M. H. de Chennevières ajoute des *Attributs de musique* du Louvre, avant 1870 au palais de Fontainebleau, « qu'un architecte sacrilège, ne les trouvant plus en harmonie avec la salle, les avait recouverts de toiles neuves (2) ». Mais, comme il arrive toujours pour les beaux et grands maîtres, l'indifférence ne tint pas. En France, des amateurs comme M. La Caze, comme M. Marcille; des écrivains comme Jules et Edmond de Goncourt, comme M. de Fourcaud; en Prusse et en Suède, les notices savantes de MM. Dohme et G. Göthe (3)

(1) Ed. et J. DE GONCOURT.

(2) H. DE CHENNEVIÈRES, *Chardin au Musée du Louvre (Gazette des Beaux-Arts,* 1888).

(3) DOHME, *Die Ausstellung von Gemaelden ælterer Meister franzœsischer Schule* (1883). G. G¨THE, *Tafvelsamlingen pa Wanas.* Le musée national de Stockholm ne possède pas moins de dix œuvres de Chardin, les unes commandées par Tessin, les autres achetées par le prince héritier et sa femme (Frédéric et Louise-Ulrique) à la vente d'Antoine de Larcque. La collection que le comte G.-A. Sparre forma à Wanas, en Scanie, et qui contient *la Gouvernante faisant réciter l'Évangile à une petite fille* et *le Jeune Élève dessinant d'après le Mercure de M. Pigalle,* passa, par la suite, chez le comte Axel Wachtmeister. Il s'agit vraisemblablement là des deux œuvres de ce titre dont Mariette écrivait, en 1748, que M. Chardin y travaillait pour le

ne contribuèrent pas peu à remettre Chardin en honneur. Le Louvre lui-même, qui avait acquis en 1867, à la vente Laperlier, pour 4,050 francs, la belle *Pourvoyeuse,* n'a pas hésité, quarante ans après, à payer 350,000 francs, à Mme Émile Trépard, *le Jeune Homme au violon* et *l'Enfant au toton*. Ces chiffres sont éloquents. Ils montrent quel long et sourd travail s'est fait dans les consciences. L'heure de réparation, prévue par Diderot, est venue enfin; elle est éclatante, elle était nécessaire; mais peut-être effrayerait-elle, par son éclat même, le bon et vieux bonhomme qui n'attribuait pas tant de prix à ses ouvrages et de qui le génie modeste se tint toujours dans l'ombre.

prince royal de Suède. Des répétitions de *la Gouvernante* et du *Jeune Élève,* faites pour M. de la Live, parurent au Salon du Louvre en 1753.



CHAPITRE III

CHARDIN PEINTRE DE NATURES MORTES

Les vrais grands maîtres — ceux dont le génie est justement de ne rien mépriser — ne témoignèrent jamais, pour la « nature morte », d'un dédain que ne peuvent professer que les ignorants. Rembrandt a peint le *Bœuf écorché;* Rubens et Jordaens n'ont pas toujours confié à Snyders le soin d'exécuter les accessoires dans leurs tableaux; enfin, Vélazquez « peignit longtemps des fruits, des légumes, du gibier, du poisson, des vases, des bocaux, des ustensiles de table et de cuisine, et, nous dit Théophile Gautier, c'est dans cette étude qu'il prit cette admirable science du ton local qui caractérise sa peinture ». Un objet isolé, un fruit détaché, une fleur morte, un ruban, voilà de pauvres choses; et, pourtant, pour qui sait voir et comprendre, à quel degré d'intérêt émouvant peu-



Phot. Hanfstaengl.

LES ALIMENTS DE LA CONVALESCENCE (1747).

Vienne, galerie Liechtenstein.

vent atteindre ces choses sous la main d'un grand peintre! Arrêtez vos regards sur le *Repas villageois* que les frères Le Nain ont fait vivre d'une façon si simple, et considérez, en dehors des figures, cette grossière table de campagne avec la serviette et la cruche, la cuiller et l'écuelle de terre rouge que tient l'un des paysans; enfin, la marmite et les accessoires; et voyez comme chaque chose vit bien où il faut, comme chaque objet est bien à sa place, avec quelle probité les deux frères se sont arrêtés à les peindre! Le repas fini, les paysans retournés au labour ou à la fenaison, les meubles, l'écuelle, la marmite, les verres, demeurés seuls, n'en continueront pas moins à exister avec leurs contours, leur relief, leurs couleurs et la signification visible de leur usage; ils persisteront à vivre de leur vie à eux, qui n'est pas éclatante comme celle des êtres, mais qui, par tout un côté de recueillement, de silence et de passivité, a bien sa tendresse et son intérêt. Chardin, comme les Le Nain, n'isolera pas toujours la nature morte de ses figures; il fera vivre les objets dans la main des personnes et soulignera le rapport d'intimité étroit qui existe entre eux. *Les Aliments de la convalescence* (de la galerie Liechtenstein) offrent un exemple exquis de ces œuvres d'ensemble où les deux genres du maître se complètent l'un par l'autre. Le pot blanc, le pain à peine doré, l'assiette, la nappe et l'œuf déjà servi s'animent de la présence de la jeune femme si

chaudement et frileusement vêtue. Séparés d'elle, ne continueraient-ils toutefois pas à vivre de leurs ombres et de leurs lumières? Ne garderaient-ils pas le sens qu'ils ont dans le tableau entier? Certes! Et leur signification, loin d'être diminuée, ne subsisterait pas moins; leur attrait demeurerait tout aussi émouvant! Et c'est là, justement, que réside le charme, c'est là qu'est le secret! Écartés des figures, les objets usuels, les fruits, les fleurs et les animaux, chez le plus grand nombre des peintres sont vraiment, du nom dont on les nomme, des « natures mortes ». Avec un homme comme Chardin, qui a bien conscience que toutes choses au monde, les bêtes, les plantes, les bois, les laques, les étoffes, l'eau, le cristal et les minéraux, offrent une âme obscure et insaisissable, c'est tout le contraire qui arrive; la nature n'est pas un instant morte. Elle a un frisson sourd et intime, un mouvement tout baigné de nuit et de lumière, un éclat dont l'intensité varie avec les objets et prend autant d'aspects qu'il y a d'espèces dans ces derniers. La nature, certes, dans beaucoup de ces petites toiles rustiques, s'assoupit jusqu'au silence; elle prend un calme impressionnant; mais, en même temps, elle emprunte aux nuances, aux reflets, aux rappels des couleurs une grande diversité. Le *Verre d'eau* venu de la collection Burty, les *Œillets* à Mme Jahan-Marcille ou la *Timbale* au baron Henri de Rothschild sont singulièrement expressifs à ce

sujet. L'atmosphère, dans chacune de ces œuvres, est si subtile qu'à peine elle existe; toutes choses, noyées dans un jour obscur, inclinent au sommeil; la nature, ici, serait vraiment ce que les autres peintres veulent qu'elle soit dans ce cas-là, c'est-à-dire morte; et, pourtant voyez : dans le cristal du verre, aux pétales des œillets, dans le métal du gobelet, le jour, proscrit du restant des tableaux, a cherché un refuge; il s'est fondu là dans une goutte de lumière; et c'est cette goutte de lumière qui fait qu'ici la nature n'est pas morte: c'est ce rayon qui communique une chaleur étonnante à toute l'œuvre, c'est lui qui la réveille, c'est lui qui l'illumine. Un peintre qui sait cela, ou qui, sans le savoir, l'accomplit, et qui, de la petite pointe argentée de son pinceau, par un moyen si simple et cependant si vrai, arrive à cette magie, est un grand peintre. Quoi qu'il peigne, il ne sera jamais froid, il ne sera jamais indifférent; il donnera toujours une âme à ce qu'il fait, et, dût-il tracer, des objets les plus humbles, les contours rugueux, toujours il saura, par une touche à lui, les rendre saisissants et les animer.

La plupart des natures mortes que Chardin a peintes sont dispersées aujourd'hui dans les musées de Paris, de Stockholm; à la galerie grand-ducale de Carlsrühe; aux musées de Rouen, de Cherbourg, du Havre; à Angers, où M. Clément de Ris en remarqua d'admirables; mais, surtout,

chez M. de Rothschild, chez Mme Jahan, chez M. Léon-Michel Lévy. Ces natures mortes sont, au plus haut point, révélatrices du sens si élevé de la mesure, de la discrétion, de la sobriété du maître; elles disent quelle attention, quelle probité il apportait à peindre les plus petits objets de la vie ordinaire; avec quelle flamme sourde il étendait partout, par le relief des lignes et le jeu des couleurs, sa sensibilité à tous les modèles. Attiré tout jeune par la représentation des fruits, des fleurs et des gibiers, Chardin ne se lassa jamais jusqu'à l'extrême des ans, de reproduire, avec une vigueur égale et une grâce durable, les pêches, les melons, les grappes gonflées de sève des vignes délectables; toute sa vie il aima les produits des vergers et des jardins, les hôtes des garennes et de la prairie. Le nombre des chefs d'œuvre qu'il exécuta au moyen d'objets si vulgaires et pourtant si fins et si délicats est assez étendu; il n'y a pas jusqu'aux chaudrons, aux tables, au grès des cuisines, aux meubles les plus simples et les plus connus, aux motifs d'intérieur les plus dénués d'intérêt apparent dont il n'ait tiré un parti admirable et dont il n'ait su faire, par des moyens à lui, des ouvrages pleins de charme et de vérité.

Le respect qu'il a de la nature éclate à chaque fois qu'il peint; il ne substitue rien aux formes et aux couleurs; il se conforme à elles; mais

Phot. A. Giraudon.

LA NATURE MORTE AVEC LA TABLE DE LAQUE.

Musée du Louvre.

sa fidélité, en étant scrupuleuse, n'est jamais servile; elle est avertie; elle est intelligente; et c'est sa façon de ne pas voir le poisson ou l'oiseau, le lièvre, le pain ou les fruits qu'il a sous les yeux seulement en eux-mêmes, mais encore par la masse qu'ils font ou le plan qu'ils occupent dans son tableau. Simple et grand enchanteur, Chardin, avec peu de variété dans les sujets, savait tirer des plus médiocres de ces derniers tout l'essentiel de la lumière; il savait en dégager le relief, en saisir l'expression; et, c'est en contemplant les tableaux qu'il a composés avec si peu de ressources qu'on est amené à penser, ainsi que le disait Diderot à propos de lui, « qu'il n'y a guère d'objets ingrats dans la nature ». Il y a des objets simplement;seulement, c'est au peintre à les voir.

Le don de « vision » qu'eut Chardin, déjà si juste et si spontané dans ses scènes de genre, atteint à plus d'acuité encore dans ses natures mortes; ce don ne faiblit pas de toute sa carrière, et, depuis *la Raie, le Buffet* et le *Bas-Relief* de ses débuts jusqu'aux pièces de gibier, tableaux de fruits, débris de déjeuner qu'il exécutera, plus tard, pour le peintre Aved, pour M. Silvestre ou l'abbé Pommyer, il conservera son même soin des teintes, son même talent de bien dégager les objets du fond, et ce continuel sentiment intime au travers duquel il transpose, avec un art qui n'appartient qu'à lui, les motifs ménagers les moins imprévus.

« Vous savez, écrit, à propos des peintures de Choisy, Cochin à Marigny, à quel degré de beauté il (Chardin) porte l'imitation des choses qu'il entreprend et qu'il peut faire d'après nature (1). » Il est peu de peintres qui sachent, comme lui, mettre en « saillie » les choses, les placer en avant, en « dehors de la toile » comme Diderot écrit, et qui fassent illusion au même degré que lui. Encore qu'il soit scrupuleux dans son labeur et ne pose son pinceau qu'avec certitude au point où il faut, il n'est point timide au moment qu'il peint. Personne, plus que ce grand laborieux, cet observateur sans égal, ne sait, dans sa lente et probe exécution, « enlever » un tableau. « Il prend la nature sur le fait, » écrit de lui, excellemment, M. l'abbé Le Blanc, en 1753, l'année où il exposait *les Fruits,* à M. Chassé, *le Gibier,* à M. Aved, *les Perdrix,* à M. Germain. Chardin s'approche lentement de la nature; il l'étudie longtemps, mais, dès qu'il en est assez près, il se saisit d'elle et, malgré l'obstacle et la lenteur de sa technique, il l'exprime avec ce frémissement du pinceau dont *le Bocal d'olives, la Fontaine de cuivre* et *le Panier de raisins,* de la collection La Caze, sont, à côté de tant d'autres ouvrages du même ordre, les parfaits et purs témoignages. Cette dualité dans l'étude attentive et l'impression rapide, ce caractère impulsif et contenu à la fois ne

(1) Archives nationales, O' 1909.

constituent pas le côté le moins curieux, le moins passionnant de l'art du vieux maître; ils expliquent, par plus d'un détail, ses œuvres. Celles-ci ne sont nées ni de pastiches ni de conseils, mais, ainsi que M. de Fourcaud l'a écrit, « d'une part de son absolu besoin de serrer de près les formes et les matières; de l'autre, de sa vocation d'exprimer la vie ».

Et la vie, ce n'est pas, dans l'espèce, seulement la vie des choses, la vie des fruits, la vie des fleurs; c'est la sienne aussi, autant que par les tableaux à personnages, qui s'offre, à nos regards séduits d'hommes modernes, dans le cadre délicatement vieillot du passé. A l'arrangement négligé des objets, surtout des paniers, des plats, à la disposition donnée aux tables, aux tapis, aux fauteuils, aux chaises, on sent que le bonhomme est là; on sent que sa main a passé, qu'elle a touché aux choses, que c'est elle qui les présente. L'empreinte est partout visible de l'homme dans sa famille, du peintre dans sa maison.

Ici un dévidoir, là un rouet, ailleurs un tambour à broder trahissent, dans telle de ses œuvres de genre, l'activité des mains et des aiguilles. Et, dans tel autre ouvrage, à la cuisine, à l'office, au cellier, dans la buanderie, c'est la même propreté un peu hollandaise, les baquets au linge, les grands cuivres roux des fontaines, les seaux, les brocs, les tonneaux, les jattes, les réchauds, les poêlons, les

coquemars pansus, les grès, les cuviers. Le jour entre par la porte à demi ouverte sur la courette occupée par les servantes et les lessiveuses, pénètre avec discrétion, glisse au long des robes et des bonnets blancs, sous les poutres du plafond, et vient frapper tous les cuivres de son chaud rayon. Les pannières et les boîtes à sel, les petites poivrières rondes et bien faites au tour, l'égrugeoir, les soupières et les brocs d'étain, les bouteilles, les verres, la vaisselle à fleurs et les plats n'ont pas moins tenté le pinceau du maître. D'être l'ami de Roettiers l'orfèvre, de Meissonier, de Thomas Germain, Chardin a pris du goût pour les faïences, les pâtes tendres de Sèvres, les vieux Delfts, les vieux Rouens, les porcelaines de Chine à fleurettes; il possède les argents, les blancs crémeux, les gris clairs avec quoi il donnera le relief et la vie à ces choses; par d'habiles empâtements de couleurs, des lavages d'huile, des coulées d'ocre, il sait doter le plus petit instrument de l'office, une saucière, un moutardier, un bocal plein d'olives, une bouilloire, un huilier, de forme et de densité; il sait les grouper, les mêler, les envelopper d'ombre, et, par l'opposition qu'il fait voir entre eux, les objectiver savamment devant nous.

Mais, où il est grand, où il est fort, c'est dans la représentation du pain, des victuailles, du poisson, du gibier, des fruits, des légumes. Ici, c'est du sortilège; tout ce qu'il exprime, avec peu de

couleurs, simplement et sans recherche, est d'une vérité à laisser bien loin derrière les autres maîtres. Et toujours sa sobriété et sa discrétion, toujours sa douceur! *Messieurs, messieurs, de la douceur!...* Ce sera son mot plus tard aux élèves; mais, déjà, c'est sa règle, et il ne cesse pas une fois de s'y conformer. Dans ces natures mortes qu'il peint si vivantes, jamais aucun éclat pour forcer le regard, jamais aucun excès pour attirer l'œil; mais un assemblage harmonieux et fondu, un aspect tendre, une palette atténuée, un feu sourd. Et, dans l'agencement de ses mets, la disposition des fruits, des venaisons, des vins, avec quelle frugalité il agit toujours! Ah! Chardin n'est ni un goinfre ni un Gargantua; jamais le festin flamand où Snyders, sur l'étal, dispose des cargaisons de poissons et d'animaux morts, des avalanches de fruits et des chutes de viande, n'a tenté ses goûts. Ce n'est ni un gourmand ni un maître-queux; ce n'est pas non plus un fripe-sauce; surtout, c'est un délicat. Chardin, en effet, ne sait pas seulement que ces pâtes, ces salades, ces poireaux, ces chasselas, ces rambours sont beaux des mille nuances qu'ils ont dans la lumière; il sait aussi, en ayant goûté, qu'ils sont bons. Il en exprime, aussi bien que l'éclat, la saveur; et, c'est cette saveur, en plus de toutes les autres qualités de l'art, que nous nous plaisons à retrouver chaque fois dans l'or un peu craquelé, dans la pâte écaillée des pains posés au bord des

tables, dans le duvet des pêches, la pulpe des prunes et des raisins, la section des melons et des grenades, dans le reflet vineux des bouteilles, aux contours de l'œuf et dans la chair des huîtres.

Bien que la rue Princesse, la rue du Four, les petites rues Guisarde et du Cœur-Volant ne fussent pas aussi abondamment pourvues de rôtisseries que la docte et gourmande rue Saint-Jacques, le nombre des oyers, saucissiers, bouchers, marchands de vins et épices y était étendu. Le gigot que *la Pourvoyeuse* apporte avec elle, les poulets, les viandes dont la collection de M. Henri de Rothschild offre deux spécimens si remarquables, ont été achetés alentour de la foire Saint-Germain. *Le Menu maigre* et *le Menu gras* de la salle La Caze indiquent assez que, chez les Chardin, l'observance du calendrier était rigoureuse; festins et médianoches y suivaient les carêmes, mais avec une mesure toujours stricte et frugale. Un chapon mangé au *Plat d'étain;* un souper sans façon chez MM. Papelier et Éberts, plus tard, en compagnie de Vien et Roslin les peintres, de Wille, Choffart et Flipart les graveurs; un pâté que Desfriches enverra d'Orléans et que les Chardin et les Cochin dégusteront ensemble en le noyant d'un petit cru de Meulan ou d'Argenteuil, voilà les fêtes modestes, les festins bien simples que se permettait le maître de tant d'œuvres si avenantes, si vivantes et si belles.

L'allée et venue des verdurières et fruitières ambulantes, l'appel des poissardes annonçant la marée, le cri des harengères éclatant dès l'aube donnaient dans ce temps-là, aux rues de Paris, un petit ton agreste fort divertissant. Les bonnes femmes en marmottes, filles en cheveux et petits garnements escortés de roulottes archaïques, de mannes pesantes et de hottes d'osier, s'en allaient, de place en place et de maison en maison, avec leur potager ou leur poissonnerie. Une rumeur montait de leurs appels nombreux, aigres et confondus. Mais de cette rumeur même se dégageait un souffle frais et pur de campagne, un air de rusticité, une saveur rurale que le bonhomme Chardin devait respirer avec délices. *A la barque! A la barque! Huîtres à l'écaille! Harengs qui glacent, harengs nouveaux!* Et c'était toute la mer, cette mer qu'il ne connut pas, dont il devait magnifiquement entrevoir les colorations tendres, les reflets glauques, les nacres et l'argent. *Cerneaux, les beaux cerneaux! Chastaignes à rôtir! Pesches de Corbeil! les pesches!* Et c'étaient les vergers, les bois déjà roux, les espaliers lourds qu'il entrevoyait. *Lard à poix! Lard à poix! Pois verts, artichauts!* Et c'étaient les campagnes, les carrés de culture, les jardins, les vignes, toute une banlieue gaie, pimpante et fleurie : Gentilly, Saint-Cloud, Meudon, Vincennes, Champigny, et le Nogent de Watteau ou Huet, Vanloo, Coustou emmèneront Vernet,

Greuze et Wille; où plusieurs auront leur treille et leur maison, mais où lui, le bonhomme, toujours casanier, n'aura pas les siennes. Et c'étaient en même temps, à mesure que ces cris montaient, les titres de ses tableaux qui apparaissaient, les sujets de ses attributs et de ses natures mortes qu'il entrevoyait; c'étaient les verts, c'étaient les roses, c'étaient les roux et les ors dont il allait traduire avec feu les salades, les rougets saignants, les coques des noix et des châtaignes; c'était sa palette avec les tons des pâtes, des grenades, des brugnons, des beurrés, des muscats, des chasselas ou de ces petites griottes aigres des coteaux de Paris; enfin, c'était la nature avec son chatoiement, avec ses feux, avec sa rosée, ses senteurs et sa force; c'était tout son art, art de santé, art de fraîcheur, art de finesse, qui vivait devant lui avec ses modèles.

La représentation des objets n'a jamais été aussi sentie, celle des fruits, boissons et légumes aussi expressive que chez Chardin; ce pâté n'est pas un pâté de théâtre à la façon de ceux que Carle Vanloo a mis dans ses *Rendez-vous de chasse;* ces daubes, ces volailles, ces rôtis, c'est vraiment de la chair animale; cette craquelure un peu pailletée des pains cuits, ces grains gonflés des raisins, cette peau duvetée ou lisse des beurrés, des calvilles, des reines-claudes, c'est cela qui s'éclaire, qui brille aux rayons du jour; ces coques des noi-

Phot. A. Giraudon.

LE PANIER DE PÊCHES (1763).

Musée du Louvre.

settes, ces reflets des citrons, des prunes, ce ton chaud de la brioche, l'or des melons, des citrouilles, le vert clair des légumes, le vert plus foncé, mêlé de lueurs, des harengs fumés, les teintes du vin dans les verres ou dans les bouteilles : c'est tout cela qui a de la saveur, qui a du goût, qui a, — tant l'illusion est grande, — du parfum des champs et des cultures, de l'odeur du blé, de l'odeur des vignes, de l'odeur des bois dans la couleur. Ici, tout vit d'une vie nuancée, exquise et forte; tout est simple et bon; tout a du charme, tout est réel, tout est vrai et jaillit du cadre. « Vous prendriez les bouteilles par le goulot si vous aviez soif, écrit Diderot; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main (1). » Et Diderot dit encore : « Il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger; cette bigarade, l'ouvrir et la presser... ces fruits, les peler... ce pâté, y mettre le couteau (2). »

Depuis Bernard de Palissy et les vieux émailleurs limousins, personne n'a utilisé mieux, au sens décoratif, les fruits et légumes, poissons et gibiers dans les beaux-arts. Peintre de poil et de plume étonnant, Chardin n'a pas d'égaux dans les Français; Fyt seul peut-être, parmi les Flamands, a eu, dans l'autre siècle, ce moelleux des toisons, des pelages, cette vêture ocellée, tiède et nuancée des faisans, des perdrix, des poules d'eau, des cailles.

(1) *Salon de 1759.*
(2) *Salon de 1763.*

Qu'on voie ses vanneaux vendus par lui à M. Silvestre, « maître à dessiner du roi », ses perdrix à M. Germain, son *Retour de chasse* à M. du Luc, la *Hure de sanglier* du Salon de 1769 acquise au moment par le chancelier; qu'on voie le perdreau de la collection de Rothschild, et l'on jugera du modelé extrême de Chardin, de la mollesse exacte et du ton réel qu'il accorde au « duveté », au « pelucheux » des oiseaux et des bêtes; mais, surtout, qu'on voie ses lapins, qu'on voie ses lièvres! Pendus par les pieds, suspendus à un clou, auprès des gibecières et des poires à poudre, s'offrent les uns et les autres. Les pattes nerveuses et longues, agiles et souples, pendent avec abandon; les oreilles creuses, fanées comme des feuilles d'automne, sont closes aux bruits des forêts; les yeux vitreux, gonflés comme des raisins noirs, ne voient plus les garennes, et, dans les barbelettes, au long du museau, du sang s'est caillé. Lapereaux, lièvreteaux encore tendres, tués en pleine vie, en plein mouvement libre, ne sont plus que des dépouilles sous la main du peintre; mais comme celui-ci a bien su, sur la blonde échine, au long du poil fauve, en un trait de pinceau, exprimer le frisson, noter la cassure du dos, le brisement des reins du gibier touché par le plomb (1)!

(1) Voir au Louvre : *Lapin mort et ustensiles de chasse; le Lièvre,* à M. Léon Michel-Lévy; *Lapin et perdreau, le Lièvre,* au baron H. de Rothschild.

Et, dans ses animaux vivants, surtout dans ses chiens, ses chats et ses singes, comme Chardin est fort, comme il est juste et spirituel, qu'il a de verve et d'observation! Qu'il a de souplesse, qu'il est nerveux! Étudiez la levrette dans *la Dame cachetant une lettre,* l'épagneul dans *le Buffet* du Louvre, le doguin couché de *la Mère laborieuse,* celui de *l'Aveugle des Quinze-Vingts,* ratatiné et sans oreilles; et, voyez si ce ne sont pas là les bonnes bêtes affectueuses et familières et si le peintre n'a pas, à brosser leur image, mis tout son talent et tout son cœur. Ses chats, plus cauteleux, plus rusés, gens d'office et de cuisine, en quête de rapts, inquiets des rôts et des chapons, ne sommeillent pas toujours à demi, comme dans *la Lessiveuse;* le plus souvent, les voici aux aguets, le dos arqué, la patte en avant, ainsi que dans *la Raie* du Louvre, ainsi que dans *le Friand d'huîtres,* dans *le Larron en bonne fortune* (1). Pour les singes *(le Singe peintre, le Singe antiquaire)* (2), le bonhomme a mis, à les peindre, un humour amusant; et ces animaux au museau ciré, au petit œil pétillant, aux pattes longues, vêtus de vestes mordorées à galons, coiffés ou nu-tête, peintres ou numismates, sont de singuliers drôles. C'est en les contemplant, en

(1) A M. Léon Michel-Lévy.

(2) Exposés au Salon de 1740, les deux *Singes* sont aujourd'hui au Louvre. MM. Deligand et de Rothschild en possèdent des répliques.

s'approchant d'eux, qu'on peut juger combien le mot de Charles Blanc est juste, qu'on peut noter le rapport du peintre et du fabuliste, et qu'après l'auteur de la *Vie des peintres,* on peut penser de Chardin que, comme La Fontaine, « il fut chez nous sans tradition, sans modèle, et créa le genre de ses tableaux comme la manière de les peindre ».

En travaillant, jadis, avec Vanloo, aux peintures de Fontainebleau, puis, plus tard, avec Meissonier, à huit livres par jour, à *l'Édifice du feu* construit à Versailles pour les fêtes de la cour (1), Jean-Baptiste-Siméon s'était exercé à un genre plus large. A mesure qu'il acquit de l'ampleur et que son adresse à interpréter les petites scènes d'animaux, les compositions muettes avec des objets, des fruits et des fleurs, se développa en lui, il pensa revenir à ce genre de sa jeunesse. Habile à donner, en peu de place, l'illusion de la nature, il ne devait point désirer entreprendre de ces grandes fresques à la façon flamande ou vénitienne qui constituent de vraies manières de tapis peints; mais, « par ce talent de faire parler ses œuvres à distance, juste au degré qu'il faut, Chardin a pu, sans vraies aptitudes décoratives, s'associer dignement à quelques décorations d'intérieur (2). »

(1) A l'occasion de la naissance du dauphin (4 septembre 1729).

(2) L. DE FOURCAUD (*Revue de l'art ancien et moderne,* t. X, p. 229.)

Son fidèle et cordial ami, C.-N. Cochin le fils, obtint de M. de Marigny qu'une commande en ce genre d'ouvrages lui fût faite à propos du château de Choisy. Il s'agisssait de trois panneaux à placer au-dessus des portes.

Ces dessus de portes, exécutés avec le soin et la probité que le peintre apportait dans tout, parurent au salon de 1765 et charmèrent, ainsi que Cochin l'avait prévu, « par cette vérité qui séduit tout le monde et cet art de la rendre qui fait que M. Chardin est considéré des artistes comme le plus grand peintre dans ce genre qu'on ait jamais connu (1). » Les *Attributs des arts* (aujourd'hui au musée du Louvre), où se voient « un vase antique, des dessins... des ciseaux... des pinceaux, des palettes... la statue de la fontaine Grenelle, le chef-d'œuvre de Bouchardon... (2) » ; les *Attributs de la musique* (aujourd'hui à Mme Jahan), où figurent : « une trompette et un cor de chasse... des hautbois, une mandore, des papiers de musique étalés, le manche d'un violon avec son archet... (3) » retinrent l'attention de Diderot; mais, surtout, ce furent les *Attributs des sciences* qui conquirent le suffrage éclatant du critique; pour ceux-là, « c'est la nature même pour la vérité des formes et de la couleur; les objets se séparent les uns des autres, avancent,

(1) Archives nationales : O'1909.
(2) Diderot, *Salon de 1765*.
(3) *Ibid.*

reculent comme s'ils étaient réels ; rien de plus harmonieux... (1) »

En 1767, avec les *Instruments de la musique civile* et ceux de *la musique militaire,* destinés aux appartements de Bellevue, Diderot s'exalte encore ; il est fou de son peintre d'attributs à peu près autant que, dans d'autres années, il est fou de Greuze, son peintre de morale, fou de Vernet, son peintre de marine : « C'est là, dit-il des *Instruments,* qu'on apprend comment on peut allier la vigueur avec l'harmonie... » Et, deux ans après, en 1769, à propos des *Attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées,* l'enthousiasme n'est pas moins ardent, la chaleur moins cordiale, le sentiment moins vif : « Chardin est entre la nature et l'art », s'écrie Diderot avec cet accent lyrique que ce grand impulsif mettait à parler de ses amis. Il ajoute encore : « Il relègue les autres imitations au troisième rang. » Et c'est cela qui est vrai ! C'est cela qui est juste ! Que reste-t-il d'Oudry, en regard de Chardin ? Ah ! que le vieux Monnoyer est sans mouvement, sans éclat, sec et méticuleux ! Que Desportes le neveu est figé ! Qu'il y a peu d'âme en Roland de la Porte ! Pour celui-là, Diderot va jusqu'à l'injustice : « Ce n'est, dit-il, ni la touche, ni la vigueur, ni la vérité, ni l'harmonie de Chardin ; c'est tout contre, c'est-à-dire à mille lieues et à

(1) DIDEROT, *Salon de 1765.*

mille ans (1). » Et, en même temps, voilà que Denis exulte; le voilà qui place notre Chardin si haut, si à part, si en dehors, que Vernet, que Greuze lui-même le cèdent, dans son cœur, au maître. « Le genre de peinture de Chardin est, à la vérité le plus facile, écrit, à propos du Salon de 1765, l'ami du *Neveu de Rameau* et du *Fataliste;* mais aucun peintre vivant, pas même Vernet, n'est aussi parfait dans le sien. » Et, dans la même page, toujours sur Chardin : « Cet homme est au-dessus de Greuze de toute la distance de la terre au ciel... »

Pour cette fois, Denis Diderot a vu juste. Et ce sera l'excuse de ce grand impulsif, au milieu de maints jugements portés en hâte, avec feu et passion, sur tant d'excellents et de mauvais peintres de son temps et de ses amis, d'avoir nettement dit ce qu'il fallait dire à propos du meilleur et du plus vrai d'entre eux.

(1) DIDEROT, *Salon de 1765*.

CHAPITRE IV

CHARDIN PEINTRE DE GENRE ET DE FIGURES

PARVENU à l'âge de trente-six ans, Chardin, en 1735, un an après son début dans les « figures de caractère », était déjà connu et apprécié du public, goûté des amateurs, aimé des autres peintres. Un avenir serein, aussi calme, aussi peu bruyant que le genre même de son art, semblait devoir s'offrir à lui sans tristesse. Un regrettable événement vint troubler pourtant cette vie unie, paisible et simple, en altérer le charme, en assombrir brusquement la quiétude et le bonheur. Le 14 avril de cette année-là, succombant aux longues suites d'un mal sans remède, Marguerite Saintard, la première femme du peintre, expirait dans la rue du Four. La petite Marguerite-Agnès, aussi languissante, aussi malade que sa mère, était morte dans le même moment. C'était un double deuil et qui laissait Chardin,



Phot. A. Giraudon.

LA MÈRE LABORIEUSE (1740).

Musée du Louvre.

avec un orphelin, le petit Pierre, âgé seulement de quatre ans, en proie aux regrets et à la douleur. Le veuvage auquel Chardin se condamna devait durer neuf années et ne se terminer, en 1744, que par un second mariage avec une veuve de son voisinage et de sa condition, Marguerite Pouget, habitant rue Princesse. Chose au moins singulière et sur laquelle on n'a pas insisté assez, c'est au cours de ces longues années d'isolement que Chardin conçut ses ouvrages les plus familiaux, donna le *Benedicite* et *la Mère laborieuse,* peignit *la Gouvernante* et *le Négligé ou la toilette du matin;* qu'il assembla toutes ces charmantes effigies enfantines : *la Petite Fille aux cerises, la Petite Fille au volant, la Petite Maîtresse d'école;* qu'il peignit les *Enfants jouant à l'oye* ou aux cartes; enfin, fit le *Toton* et *le Jeune Dessinateur*. Certes, on sait bien que les fils de M. Godefroy, joaillier; que la petite fille de M. Mahon, marchand; que le fils de M. Lenoir, également marchand; que Mme Lenoir elle-même posèrent devant Chardin; il y a lieu de penser que Geneviève Barbier, l'épouse de Juste Chardin, et quelques-uns de ses neuf enfants, vinrent s'offrir au pinceau de leur beau-frère et oncle. Chardin, qui devait, jusqu'à son second mariage, demeurer dans la maison de ses parents, au coin de la rue du Four, emprunta certainement aux servantes de ceux-ci quelques-uns des types de ses scènes ménagères : ratisseuses, écureuses ou lessiveuses. Ses petites

toiles de genre, assez anecdotiques dans leur perfection, devaient se contenter de ces modèles; mais, ce qui surprend, ce qui déroute un peu, c'est que des œuvres aussi accomplies, dans leur sensibilité contenue, dans leur discrétion maternelle affectueuse que le *Benedicite* ou *la Toilette du matin* aient pu recevoir leur inspiration et leur caractère d'autres visages que ceux des deux êtres que l'artiste avait le plus aimés. Le persistant souvenir de Marguerite Saintard, de Marguerite-Agnès ne dut pas s'effacer de longtemps de la mémoire du peintre, et c'est cela, peut-on justement supposer, qui rend tous ces épisodes intimes, tout ce spectacle exquis des mères et des enfants si expressifs et si émouvants. Ce côté de l'art du maître, dans des toiles comme *la Mère laborieuse, la Bonne Éducation,* le *Benedicite* et surtout *le Négligé,* du musée de Stockholm, est bien trop humain, trop senti, trop tendre pour qu'on puisse supposer que Chardin en ait conçu l'inspiration, aussi complètement qu'on l'a cru, en dehors de son cœur. Une sorte de précocité un peu triste, de mélancolie à peine marquée ont donné, dans ces œuvres, comme une espèce de moue boudeuse aux fillettes, de modération aux mères. Les petites filles déjà sont de petites femmes, et il est curieux de voir combien, même au moment des jeux avec les grands frères, dans *les Tours de cartes* ou dans *les Jeux de l'oye,* elles conservent de mesure et gardent une tenue

très digne de grandes personnes déjà graves.

Les mères et les fillettes de Pieter de Hooch, nées sous un ciel autrement brumeux que celui de notre Paris et qui sont peut-être dans l'inspiration les plus proches de celles de Chardin, n'ont point elles-mêmes cette espèce de retenue affectueuse, ce côté un peu guindé mais bien réel des bourgeoises françaises du dix-huitième siècle. Qu'on voie notamment l'adorable *Cellier (De Kelderkamer)* du vieux maître d'Utrecht, au musée d'État à Amsterdam; la petite fille offre tout un côté mutin et joli, une grâce juvénile; la mère, en faisant le geste d'offrir le pot de grès à sa fille, a le sourire heureux, l'allure accorte, l'aspect avenant des bonnes ménagères de la Hollande. En regard, la maman du *Benedicite,* de *la Mère laborieuse,* du *Négligé,* de la *Bonne éducation* présente un aspect pensif, un accent de discipline, un souci du devoir, un ton de vertu qui sont bien apparents. Chez Pieter de Hooch, il y a, dans presque tous les ouvrages familiaux, un épanchement tendre; avec Chardin, au contraire, une réserve s'impose; mais tous deux, dans les mêmes motifs, ont le charme, tous deux l'intimité, tous deux ont de la vie et de l'animation. Une erreur, accréditée par les meilleurs des amis de Chardin au dix-huitième siècle, n'a pas permis que ce rapprochement avec le peintre hollandais, pas plus qu'avec Ter Borch ou Mieris d'ailleurs, fût tenté alors : et c'est avec Téniers le jeune, c'est avec l'Anversois

peintre de beuveries, de tabagies et de « magots » des Flandres que Diderot, Bachaumont et d'autres ont accoutumé de comparer le plus souvent Chardin. Dès 1734, l'année où le maître exposa, place Dauphine, quelques figures de caractère, le *Mercure* constate que celles-ci sont « dans le goût de Téniers. » Lorsque l'introducteur des ambassadeurs, M. de La Live de Jully, commande à Chardin cette réplique du *Benedicite* à quatre personnages (actuellement chez Mme Jahan), il estime que c'est pour faire pendant à un Téniers de sa collection ; et Diderot (*Salon de 1769*, année où le talent du maître est à son apogée) ne craint pas d'établir un parallèle entre l'artiste flamand et son rival. Un tel rapprochement, devenu d'usage un moment chez les salonniers, étonne d'autant plus que Chardin débuta plutôt comme peintre d'intérieur, à la manière coquette, par des compositions étudiées rappelant François de Troy, notamment *la Dame occupée à cacheter une lettre* et une *Dame prenant son thé,* œuvres bien éloignées toutes les deux, autant par la facture que par le sentiment, du burlesque souvent trivial de Téniers.

Il y a un coin de Marivaux, de Duclos dans la mondanité de ces jeunes bourgeoises au gracieux visage, aux mains blanches, à la mise douillette et seyante, aux manches larges, en bonnets fins, en parure et bijoux. Avec *l'Instant de la méditation* du Salon de 1743, qu'on dit être le portrait de

Mme Lenoir tenant une brochure, il y a une même recherche de mise, une élégante grâce, le même bonnet enrubanné, le même pli du dos à la Watteau, le même abandon, la même joliesse. Mais dès 1746, avec *les Amusements de la vie privée,* dès 1751, avec *la Serinette ou Dame variant ses amusements,* il y a chez Chardin un tour plus austère dans la bourgeoisie ; il y a une tenue moins libre, un maintien plus strict dans l'habillement, moins de fantaisie, moins de familier dans la personne. Un air de Mme Geoffrin est dans ces œuvres ; il y paraît à l'agencement du mobilier, de l'intimité des pièces, aux préoccupations variées et spirituelles, à l'attitude, aux gestes, au costume même des deux modèles. Cette « coiffe nouée sous le menton », cette « mise si noble et si décente », cet « air de raison mêlé à la bonté » que Mme Suard discernait chez Mme Geoffrin ; et « ce linge le plus uni et le plus fin », « cette netteté la plus recherchée de tous les côtés », que Diderot admirait chez la reine du royaume de la rue Saint-Honoré, est-ce que nous ne les avons pas devant nous avec ces deux dames dont l'une médite, à côté d'un rouet, sur un livre ouvert, et dont l'autre, offerte par le peintre à M. de Vandières, représente une jeune femme occupée de musique ?

Bien que Marmontel, historien des soirées du lundi et du mercredi chez Mme Geoffrin, n'ait point cité Chardin, à côté de Vernet, de Vanloo,

de Le Moine, de La Tour et de Boucher au nombre des convives, il est à supposer que notre peintre, surtout vers le temps où il logeait au Louvre, prit quelquefois part à ces agapes. Le bonhomme, avec ses façons gauches et timides, son esprit vif en éclairs, sa simplicité narquoise et ingénue, devait plaire à la bonne femme. Et celle-ci, avec ses drôleries, ses reparties promptes, sa bonté cachée sous une sécheresse feinte, « son esprit et sa tête bien faite », était de nature à contenter, beaucoup plus que Boucher ou La Tour, le peintre de *la Serinette* et des *Amusements* (1). Il ressort de ces sortes de traditions qui se perpétuent autour de la mémoire des grands maîtres que Marguerite Pouget, nouvelle femme de Chardin, inspira les figures de ces derniers ouvrages. Le fait est que, si l'on prend le portrait de Fr.-Marg. Pouget gravé, en

(1) Le portrait de Mme Geoffrin en bonnet de guipure, assise devant un métier à tapisserie, donné par M. de Montcalm au musée de Montpellier, passa longtemps pour être de Chardin. On l'attribua un moment à l'un des Vanloo. Il est maintenant catalogué sous le nom d'Aved; et tout, dans la manière, dans le fini et dans l'arrangement porte à croire qu'il est bien de ce peintre. Un portrait d'un faire analogue existe à l'Hôtel Carnavalet. Il passa pour représenter aussi Mme Geoffrin. Il est toujours attribué à Chardin, mais la désignation de la figure est changée; et il faudrait voir, dans cette bourgeoise élégante, coquette et bien mise, un petit rouet sur ses genoux, la physionomie couperosée, un peu souriante et assez belle, la femme même du peintre : Marguerite Pouget. Mais cela n'est rien moins que supposé.

1755, par Laurent Cars d'après le dessin de Cochin fils, et qu'on l'approche de la bourgeoise de *la Serinette* gravée par le même ou de celle des *Amusements* gravée par Surugue, on découvre, dans les trois visages, ce même air de santé, de maturité un peu pleine, de sagesse et de contentement qui caractérisait cette femme entendue. Normande d'origine, Marguerite Pouget, veuve en premières noces de Charles de Malnoé, « bourgeois et ancien mousquetaire », apporta dans le ménage ce ton d'économie, cette aptitude inlassable au travail et cette lucidité dans les questions d'argent, cette mesure dans les dépenses bien dignes de sa race, et qui feront dire un jour au comte d'Angiviller : M. et Mme Chardin « furent toujours *très ménagers* et même resserrés ». Sans inspirer à Chardin un amour du lucre incompatible avec le désintéressement dont le peintre avait toujours donné les preuves, elle le maintint dans le bon ordre et dans la prudence. Elle pensait ferme et droit, avait de la fierté, mais avec réserve, et disait fort bien : « C'est un des bonheur *(sic)* de la vie d'avoir [l'estime] de ces *(sic)* supérieurs et l'amitiés *(sic)* des honnêtes gens (1). » Sa raideur était sans malice et ne s'exerçait pas à blesser les gens. « C'est une veuve aimable et d'un vrai mérite »,

(1) Paul Ratouis de Limay, *Un Amateur orléanais au dix-huitième siècle : Aignan-Thomas Desfriches* (1907). — Lettre de Mme Chardin à Desfriches.

écrit Haillet de Couronne. Elle avait du bien, se tenait dans un rang assez haut de bourgeoise, mais n'était pas pimbêche et, par ses mœurs pures, si étrangères au ménage d'un Boucher et d'un Greuze, ne contribua pas peu à pousser encore son second mari vers ce caractère d'intimité, de cordialité, d'économie familière, vers cette façon de peindre distincte de tout ce que pouvaient concevoir alors les autres maîtres. Mariés à Saint-Sulpice, le 26 novembre 1744, en présence de « Jean Daché, agent de change et banquier, rue et paroisse Saint-Sauveur; Jean-Jacques Lenoir, négociant, bourgeois de Paris, rue Mauconseil,... amis de l'épouse; Juste Chardin, menuisier-ébéniste du roy, Jacques-André-Joseph Aved, peintre du roy, conseiller en son Académie royale de peinture et sculpture, rue de Bourbon, amy de l'épouse », M. et Mme Chardin décidèrent d'habiter dans la rue Princesse, vis-à-vis le côté où Mlle Clairon avait son hôtel, dans la maison qui porte maintenant le n° 13, et que Marguerite Pouget apportait en dot (1).

La mort de Jeanne-Françoise David, mère du peintre (survenue le 7 novembre 1743), avait laissé ce dernier, toujours plus isolé avec son fils Pierre, dans le désarroi intime, le désemparement familial absolu. Marguerite Pouget, bourgeoise cossue et

(1) Un contrat reçu par Me Desmeures (Me Viau, successeur), notaire à Paris, le 1er novembre 1744, précéda le mariage.



LA DAME VARIANT SES AMUSEMENTS.

D'après la gravure de L. Cars (1751).

de bon entendement, remit de l'ordre dans tout cela, rétablit les comptes, inspecta les affaires, et, le 21 octobre 1745, par la naissance d'une fille, Angélique-Françoise, qui ne vécut malheureusement pas assez, aida à reconstituer autour de Chardin un foyer depuis longtemps désert. Il y eut désormais, dans la pénombre de la petite maison de la rue Princesse, pendant treize années, puis, plus tard, aux galeries du Louvre, à côté de l'artiste, cette compagne assidue, cette confidente éclairée, au sens droit, à l'âme claire, nette d'habits et d'âme. Qu'on la voie dans *les Amusements* ou dans *la Serinette,* emmitouflée de soie ou de satin, en guimpe ou bonnet, jupe à fleurs ou rayée, les mules hautes, à grands talons, les pieds fins et cambrés bien découverts, ou qu'on la voie dans quelques-uns des autres ouvrages de son mari, cette fois-là vêtue de molleton ou d'indienne, en dormeuse ou en bavolet, en jupe à retroussis avec le *venez-y-voir,* les manches larges relevées à l'avant-bras, la gorge légèrement échancrée en avant et la jeannette au cou, toujours c'est la douce mère, toujours c'est la bonne et scrupuleuse femme. Chardin, à la contempler, à la sentir près de lui présente, avec sa raison active, son ordre et sa bonté, prend plus complètement contact avec cette race toute de dignité, de fermeté, de sagesse des bourgeois d'alors; il dépouille l'artisan, et il se fait une âme subtile et nuancée, mais très limpide, très haute,

à la façon des hommes et des femmes de son monde; il se met en contact chaque jour, par Diderot, par Mme Geoffrin, par Sedaine, avec une foule d'autres gens de sa caste et de son caractère. Ce n'est plus tout à fait le roturier fruste, le compagnon un peu rude, le fils de maître. Chardin évolue, ou plutôt non, ce n'est pas Chardin qui change; mais c'est la bourgeoisie, la bourgeoisie dont il est le peintre qui se transforme autour de lui, qui prend conscience de son pouvoir et de son intelligence. Le bourgeois, hier encore, c'était M. Jourdain, c'étaient M. Josse et M. Dimanche; une bourgeoise, c'était Mme Pernelle. Aujourd'hui un bourgeois, c'est Turgot, c'est Diderot, c'est Lavoisier, c'est Trudaine, c'est Quesnay, c'est Clairault, c'est Lagrange; une bourgeoise, c'est Mme Suard, Mme Helvétius, c'est Mme Necker. Tous et toutes, comme Mme Geoffrin, « ont une tête bien faite; » tous pensent, écrivent, méditent, lisent, travaillent.

Jadis, nous dit Taine, le bourgeois (gros marchand, magistrat, rentier) était « rapetissé et tranquille » ; son horizon était restreint « à celui de la profession ou du métier » ; il ne voyait guère au delà du petit toit de sa maison, de la ville où il était né, de la province où il habitait. Un bourgeois, au moment que Chardin arrive, c'est quelque chose de mieux, c'est quelque chose de plus. C'est un homme qui ne fait pas que travailler avec acharne-

ment, qu'exercer sa science et son adresse au commerce, à l'industrie, aux lettres, aux finances; c'est déjà quelqu'un de droit et de fier, de plus ferme et de moins souple que le bourgeois étriqué, plaisant ou sot des comédies de Racine et de Molière. Sans doute, de ces hommes du tiers à ceux de la noblesse, à ceux de la cour, du clergé, il y a encore une distance immense; mais, maintenant, les choses ont tellement marché, qu'on ne sait plus bien d'où vient la réserve, d'où part la discrétion, et si c'est le noble qui a le mépris du bourgeois ou le bourgeois qui a le dédain du noble. Un homme comme Chardin est roturier, mais il sait ce que vaut sa roture; et, malgré sa bonté, son empressement, sa bienveillance, il garde toute sa part de fermeté, tout son instinct d'honneur. « MM. de Tessin, du Luc, de Saint-Florentin, de Vence, dit excellemment à ce propos M. de Fourcaud, peuvent être ses acheteurs; ils ne sont pas ses amis. » Ses amis sont des artistes comme Aved, comme Lebas, comme Desfriches, comme Cochin, comme Wille; des écrivains comme Sedaine, le bonhomme Panard, du genre de La Fontaine; des savants ou médecins : M. Levret, M. Louis; des marchands comme M. Lenoir, M. Godefroy, M. Mahon. Son monde est un monde à son image, imbu de principes, de sens correct, d'idées simples mais justes. La probité même, voilà ce qu'est Chardin. Quelqu'un de modéré, de modeste, et qui sait quel

honneur le roi lui fait, un dimanche matin, en le recevant à présentation (1); mais aussi quelqu'un qui a ses pensées et ses sentiments, qu'il ne faut pas froisser, sinon qui sait bien rappeler à l'ordre les fâcheux, les ingrats ou les sots. « Il est dur, dira-t-il tristement un jour à d'Angiviller, quand il sera vieux, de molester un vieillard à qui le roi a accordé les Invalides (2)... » Ainsi le roi l'a reçu en 1740, devant M. le contrôleur général; dans l'avenir, il lui donnera le logement de Marteau au Louvre, il est vrai; mais, plus tard, sous le règne de Pierre, à la retraite de Cochin, il sentira cette faveur royale diminuer, cette confiance s'éteindre; on lui comptera sur les charges et les pensions; alors il aura ce froissement qui ne le quittera plus. Homme du tiers, Chardin a les sentiments, la délicatesse, la droiture, la vigueur d'idées et de cœur de ses pareils. Il est de leur caste; il a leur modestie, leur tenue, leur rigueur; mais, aussi, il a leur bonté, il a leur âme. Il est leur peintre; non point d'eux-mêmes (Chardin ne peint jamais les

(1) On lit dans le *Mercure de France :* « Le dimanche 17 novembre 1740, M. Chardin, de l'Académie royale de peinture et sculpture, fut présenté au roi par M. le contrôleur général avec deux tableaux de sa composition que Sa Majesté reçut très favorablement; ces deux morceaux sont déjà connus, ayant été exposés au salon du Louvre au mois d'août dernier. Nous en avons parlé, dans le *Mercure* d'octobre, sous le titre : *la Mère laborieuse* et *le Benedicite.* »

(2) Archives nationales, O'1924.

hommes dans ses tableaux; les hommes sont toujours absents de ses ouvrages, occupés au négoce, au comptoir ou à l'atelier) mais il les peint dans ce qu'ils ont de plus délicat, de plus aimant, de meilleur, dans les enfants et dans les femmes.

Peindre la femme, cela n'était pas rare à l'époque; beaucoup de bons artistes — et de Troy, Le Moine, Nattier, Tocqué, Drouais mieux que personne et avec art — s'y employaient; mais la peindre sans convention, dans son milieu; la comprendre et l'aimer assez pour la douer de vie, de coquetterie, d'expression, de beauté, dans un cadre à elle, voilà ce qu'il appartint seulement à des hommes comme La Tour, Boucher, Chardin, Frago et Greuze de tenter dans le siècle. Mais, tandis que Frago — son élève pourtant! — peignait des libertines, Boucher des frivoles, Greuze des rusées et des espiègles, des Agnès dissolues, enfin La Tour des grandes dames élégantes mais aussi perverties que pouvaient l'être tous les modèles de Frago, de Boucher et de Greuze, Chardin, lui seul, peignait des mères aimantes, des épouses cordiales, honnêtes, pleines d'attachement et de fidélité. Certes, il y a de l'amour du cœur, du joli sentiment tendre au début de tous ces fins et pimpants romans, dans la liaison d'un La Tour et d'une Mlle Fel, dans celle de Boucher et de la petite Buseau sa femme, de Greuze et de la Babuti, de Frago et des sœurs Gérard; mais cela

vous a comme un goût du siècle, une expression de grâce un peu équivoque, un peu chiffonnée où il y a du Baudoin, du Lawrence, du Debucourt, un air de gouache sur un trait d'eau-forte. Avec Chardin et la Pouget — pas plus qu'avec la Saintard d'ailleurs — rien de cela; mais un cœur ferme, un sens droit, de la raison, quelque chose qui, sans être la passion enivrée et décevante des autres, est de l'amour tout de même, mais un amour quiet, apaisé, durable, un vrai contrat d'amitié, entre deux êtres d'un temps semblable, d'une caste pareille; entre un laborieux et probe travailleur, une fine et bonne ménagère du monde moyen, de la roture déjà haute, du tiers.

Avec Boucher, avec Greuze et Frago, le tiers est encore un monde où il y a du plaisir, où il y a des fêtes, où il y a une fine volupté tiède, un apprêt de bonheur, souvent faux et souvent mièvre. Un ton de coulisse, une allure scénique, malgré la dextérité, le papillotage et l'éclat d'un art charmant et primesautier, apparaissent toujours chez ces galants maîtres. Avec Chardin, point de ces concessions. De la grâce, de la tournure, du joli quand il faut; mais un fort réalisme au-dessus de tout cela; un œil qui voit; un cœur qui sent, une main qui peint et peint comme l'œil voit et comme le cœur sent. Avec les autres, toujours une façon de théâtre; avec J.-B.-Siméon jamais; mais la vie même. Comme dit Théophile Gautier : « Il y avait

en ce temps-là autre chose que des marquis et des filles d'opéra; seulement, personne ne s'en était aperçu avant Chardin. » Chardin n'était point entré dans les fermes, n'avait point visité les campagnes comme, jadis, avaient fait les Le Nain; il n'était point descendu dans la rue comme Jeaurat, cette espèce de Vadé des arts; mais il était resté à la maison; il avait peint des scènes de son monde et de sa famille. Et voilà que toute une partie, la plus saine, la meilleure de la nation, applaudissait à ses ouvrages. Une poussée, à propos des peintures du maître, se faisait à présent vers Chardin comme elle s'était faite un moment vers Greuze. Et Diderot était des premiers à y aider; et bien d'autres! Ainsi, à propos d'*Une Mère qui ajuste la coëfe de sa fille,* l'auteur de la lettre à M. de Poresson-Chamarande, lieutenant général au bailliage et siège présidial de Chaumont-en-Bassigny, écrit publiquement, en 1741 : « C'est toujours de la bourgeoisie qu'il met en jeu... Il ne vient pas là une femme du tiers état qui ne croye que c'est une idée de sa figure; qui n'y voie son train domestique, ses manières rondes, sa contenance, ses occupations journalières, sa morale, l'humeur de ses enfants, son ameublement, sa garde-robe. » Quoi de plus exact? Quoi de plus vrai? Comme les femmes sensibles ont fait un succès à Greuze, les frivoles du genre de la petite Murfi, des amies de Louis XV, un succès à Bou-

cher, les femmes du tiers font un succès à Chardin. Elles lui savent gré de les avoir peintes avec leur charme tendre et un peu austère, leur rudesse aimable, dans leurs occupations, dans leurs jours sans faste et leurs métiers simples, un rouet ou un dévidoir placés à côté d'elles. Et lui, le bonhomme, sans rien faire exprès pour les contenter, est heureux en peignant leur vie ordinaire, peuplée de peu d'événements, de peindre aussi la sienne, « vie intérieure et paisible, dit Charles Blanc, vie de famille qui ne fut guère troublée par aucun autre bruit que celui du petit tambour des enfants et qui ne fut traversée que par les accidents de la lumière ».

C'est pour le chevalier de Laroque, celui qui avait de si beaux Flamands chez lui, l'amateur à la jambe de bois, le même qui soutint jadis, avec M. de Julienne, le pauvre Watteau dans l'adversité, que J.-B.-Siméon exécuta ces œuvres : *la Fontaine* qui est aujourd'hui à Mme Jahan, avec une répétition à Stockholm, et *la Blanchisseuse* du musée de l'Ermitage dont M. de Rothschild a pu exposer une réplique si hardie, si franche et d'une venue si belle. Ces œuvres, exhibées d'abord au Salon restreint qui eut lieu à l'Académie de peinture en 1735, reparurent ensuite au grand Salon du Louvre en 1737. Elles suscitèrent, à côté des tableaux d'enfants et des natures mortes, un sentiment unanime d'étonnement et de sympathie. On



LA FONTAINE (1734).
Collection de Mme Jahan-Marcille.

admira que l'homme qui peignait de si beaux cuivres, des fruits si moelleux, du gibier si appétissant, du poisson si frais, des fleurs, pût avec tant de vérité animer, sous la main des femmes, des objets si humbles, assembler ceux-ci autour des servantes et composer ces beaux ensembles de la peinture où il y a tant de fusion que les choses et les figures participent les unes et les autres du même ordre, créent à la fois le relief et la symphonie. Avec un *Garçon cabaretier qui nettoie un broc,* un tableau représentant une *Récureuse,* un autre représentant une *Ouvrière en tapisserie qui choisit de la laine dans son panier,* du Salon de 1738, on peut dire que Chardin s'appliqua à persévérer dans cette voie d'exquis réalisme ménager où il s'engagea plus avant encore en 1739, avec *la Pourvoyeuse* et *la Ratisseuse,* dont les collections du Louvre, de Potsdam, H. de Rothschild se partagent aujourd'hui les répliques différentes. Ajoutons, à ces toiles, une nouvelle manière de *la Femme qui écure* peinte pour le comte de Vence, (1757), encore une *Fille qui travaille une tapisserie, la Ménagère,* gravée plus tard par Dupin l'aîné, enfin *l'Économe,* femme faisant ses comptes, actuellement au musée de Stockholm et mal conservée (1); nous aurons les aspects principaux de ces peintures d'une saveur si grande, d'un charme si

(1) Lady Émilia Dilke, *ibid.*

profond où Chardin, ne peignant plus la bourgeoise, mais seulement la servante, fille d'office ou de cuisine, a su témoigner avec un amour délicat que rien n'était de nature à rebuter son pinceau et qu'un homme comme lui, touchant aux scènes du pittoresque le plus banal, en pouvait tirer des œuvres d'un art accompli.

Mais un monde, chez Chardin encore, existe dont il faut parler avec émotion, avec intérêt; c'est ce monde des enfants, ce monde si charmant, si tendre, si doux et si sage des filles attentives, des garçons appliqués dont la gravité est déconcertante, dont le sérieux a quelque chose d'inquiétant à force de retenue et de précocité. Les bambins, chez Chardin, ne sont pas des bambins de bambochades à la manière flamande ou des bambins de théâtre du genre de ceux que Boucher et Frago présentent en façon d'Amours. Les plus petits mêmes sont observés, d'un calme et d'une tenue à toute épreuve. L'enfant aux mains jointes, dans le *Benedicite;* le gamin assis auprès de la *Blanchisseuse* et gonflant des bulles de savon; le garçonnet en serre-tête, attentionné à la leçon de la petite *Maîtresse d'école,* sont du tout jeune âge; et, pourtant, ils ont le pli austère des aînés; rien de criard, rien de polisson dans leur aspect; mais le petit tambour de Colin accroché au dossier de la chaisette, mais l'amusement discret et sans fracas du garçon aux bulles; mais, dans *la Maîtresse,* le

petit pli des lèvres, le regard perplexe, interrogateur, fixé en un point, de l'enfant qui cherche! Et chez les fillettes : *la Fillette aux cerises,* celle *au moulin et au tambour de basque, l'Enfant à la raquette,* dans *l'Inclination de l'âge,* notamment, quels airs de petites femmes on trouve aux visages! Comme les yeux, les lèvres, déshabitués de sourire, ont déjà l'expression intelligente, ouverte et vertueuse des yeux si francs, si purs, des lèvres sans mensonge ni flatterie des mères. Encore un peu, et ces bambins-là seront la *Petite Maîtresse d'école,* la compagne de *la Mère laborieuse* ou de *la Bonne Éducation,* une manière de petite gouvernante entendue déjà à suppléer de grandes femmes dans la maison, une studieuse et laborieuse fille. *Émile* ne paraîtra qu'en 1762; et, pourtant, dans ces manières de l'éducation, dans cette façon de sentir, dans cette application des enfants à comprendre, dans cette absence même de frivolité qu'on voit dans leurs jeux, il semble qu'il y ait déjà un air d'*Émile* chez Chardin; et quand Rousseau dit, à propos du respect que Sophie doit garder dans l'amour filial : « Il n'est pas question de lui rendre sa dépendance pénible, il suffit de la lui faire sentir », il me semble bien voir, dans l'œuvre de Chardin, l'enfant déférente écoutant expliquer l'Évangile, ou la petite bonne femme en négligé blanc et visage austère aidant adroitement sa mère à l'ouvrage.

Les garçons, déjà grandelets, dans ces œuvres d'une intimité forte et douce, sont aussi de petits hommes graves et réfléchis, des manières de philosophes. Voyez l'enfant réprimandé de *la Gouvernante,* dans la galerie Liechtenstein; voyez son air, voyez sa tenue. Bien droit sur ses petits talons, la taille étroitement serrée d'un habit à basques, bien peigné, bien propre, il a laissé tous ses jouets à terre, mis son carton sous son bras, et sans bassesse ni honte mais avec respect, il écoute sa jeune maman le morigéner. Cela est d'un bel art, d'une observation aiguë de l'âme enfantine; enfin, d'une exécution exquise dans la peinture. Et il faut dire que le petit bonhomme en tricorne et catogan, montré en *Jeune Dessinateur* (1), taillant son crayon au bord de la table, offre une bien jolie mimique du visage, un petit air pénétré, un petit ton d'importance admirables. Ce gamin, laissez-le donc grandir! Il aura, lui aussi, du goût pour les arts; il aura, dans l'avenir, une belle passion de dessin et de musique; ce sera un petit Chardin ou un petit Rameau. Vous le trouverez, jeune homme, au centre de la belle œuvre intitulée *un Dessinateur d'après le Mercure de M. Pigalle,* exécuté pour le roi de Suède avec réplique pour M. de la Live; vous le verrez dans *le Dessinateur* présenté de dos, penché sur son carton, attentif au travail, de

(1) A M. Casimir Perier. Une réplique appartient à l'empereur d'Allemagne.



LE DESSINATEUR.
Collection de M. le baron Henri de Rothschild.

la collection H. de Rothschild; mais, surtout, c'est dans le portrait de Charles Godefroy, Godefroy l'aîné, dit *le Jeune Homme au violon,* acquis récemment par le Louvre, que vous le retrouvez toujours fin, toujours soigné, occupé des arts, toujours sérieux, toujours discret, toujours charmant.

Dans les toiles où il montre des garçons qui jouent, Chardin n'est pas plus paisible; il n'a pas moins de calme et de profondeur. Ici, comme dans *le Dessinateur* ou dans *la Gouvernante,* ce sont toujours les mêmes physionomies pensives, le même regard appliqué, le même geste lent plein de précaution et de mesure. Et, ici toujours, tant la vérité et la nature triomphent, c'est pour l'artiste encore, autant que dans les autres œuvres, un succès bien vif : « Nous avons en cette ville, écrit à ce propos Haillet sur Chardin, les deux tableaux les plus composés de ce maître : ils furent exposés au Salon du Louvre : l'un représente un *Jeune Homme qui amuse des enfants avec des tours de cartes;* l'autre des *Enfants qui jouent au jeu d'oie* (1). » Admirons-les, ces œuvres; contemplez-les; il en est peu qui donnent plus complètement, chez le maître, un aspect de simplicité, de recueillement, de saveur dans le génie. Ici, le faire est parfait, l'exécution achevée; aucun point n'est

(1) « Ces deux tableaux, ajoute Haillet, faits pour M. le chevalier Delpech, ont été gravés depuis et se trouvent à présent dans le cabinet de M. Marye de Merval. »

faible; rien n'est laissé au hasard; et les jeunes gens, les garçonnets, les fillettes composent autour des deux tables à jouer un ensemble d'une venue exquise, d'une atmosphère heureuse, d'une limpidité et d'un art sans pareils. Le jeu de l'oie et le jeu des cartes auxquels se divertissent ces jeunes enfants de la bourgeoisie, étaient avec le toton, les dés, le corbillon, les jonchets, des plus en honneur. Mme de Grignan, déjà grande et jolie femme, au précédent siècle, avait joué à l'oie; Regnard, dans *le Joueur,* y avait fait jouer Hector. Pour les tours de cartes, surtout pour le genre de les couper ou de les assembler en façon de châteaux, c'est un amusement non moins connu de ces âges. Le médecin Héroard écrit dans son *Journal* que, vers 1606, le petit Louis XIII s'amusait déjà à « couper des cartes avec des ciseaux ». Un peu plus tard, il ajoute du même, tout nettement : « Il s'amuse à faire des châteaux de cartes. » La princesse Palatine, vers le temps où Chardin commençait à peindre, en 1719, relatait de son côté : « De grandes personnes s'amusent ici comme des enfants à faire des châteaux de cartes. » Enfin Hamilton, dans ces *Mémoires de Gramont,* qu'il écrivit si joliment et avec tant d'âme, ne manque point de noter que Mlle Stewart en construisait à ses moments de distraction. Les enfants des tableaux de Chardin, si raisonnables, si réfléchis, si méditatifs, devaient aimer, bien plus que tous les jeux de la rue :

sabot, toupie, fossette et corde, ces divertissements recueillis et pacifiques. Et quand le maître ajoute, aux deux compositions du *Jeu de l'oie* et des *Tours de cartes,* un petit tableau représentant le *Portrait du fils de M. Godefroy, joaillier, appliqué à voir tourner un toton* (1), puis un autre représentant *le fils de M. Lenoir s'amusant à faire un château de cartes* (2), il trahit avec fidélité les plaisirs silencieux, les amusements graves des petits écoliers de ce temps-là. Ces amusements, ces plaisirs alternaient avec l'étude et l'éducation; ils n'en étaient pas aussi éloignés qu'on peut croire, et, par leur jeu même, ils les complétaient. Les petits enfants qu'on voit chez Joseph Vernet, Livio occupé de musique ou Carle occupé à lire, la petite Émilie (plus tard Mme Chalgrin), ont assez de ces airs-là; et quand Mme Roland — la petite Phlipon alors — décrit, dans ses *Mémoires,* ce mélange « d'exercices agréables et de soins domestiques » dont se composa son adolescence, on ne peut s'empêcher de songer à ces œuvres d'une quiétude si pure et

(1) Cet Auguste-Gabriel Godefroy, qui devint contrôleur général de la marine, fut, ainsi que son père, grand collectionneur, et mourut en 1813.

(2) Gravé par Lépicié, Salon de 1741. Il y a plusieurs manières de *Châteaux de cartes :* celui donné au Louvre par M. La Caze; *l'Enfant faisant des tours de cartes à la fenêtre* de la collection H. de Rothschild; *l'Enfant jouant aux cartes* du musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, qui est peut-être bien le plus savoureux du genre.

d'un si grand charme dont Siméon Chardin compléta si bien *la Bonne Éducation* ou *la Mère laborieuse,* c'est-à-dire *les Osselets, le Jeu de l'oye* ou *les Tours de cartes.* Nul au monde, mieux que Chardin n'a su en son temps, par les moyens stricts et précis de la peinture, exprimer les secrètes préoccupations de ces garçons et de ces filles du tiers; nul, mieux que lui, n'a su — sans rien présager de l'avenir pour cela! — discerner au pli comme boudeur des lèvres, au regard observateur des yeux, à l'air soucieux de tout le petit visage tendu, la part de détermination dans les caractères, d'énergie ardente et de passion des cœurs. « Considérez, écrit très à propos Taine dans ses *Origines,* les jeunes gens qui ont vingt ans aux environs de 1780, nés dans une maison laborieuse, accoutumés à l'effort, capables de travailler douze heures par jour, un Barnave, un Carnot, un Rœderer, un Merlin de Thionville, un Robespierre, race énergique qui sent sa force, qui juge ses rivaux, qui sait leur faiblesse, qui compare son application et son instruction à leur légèreté et leur insuffisance... » Ces jeunes gens-là, très au-dessus des nobles qu'ils dépassent par l'intelligence, ont tous été élevés à la façon des petits bambins de la rue Princesse. Ils ont tous grandi, à Paris ou dans les provinces, à l'ombre de hauts murs, dans des rues sans bruit, dans la dépendance et l'amour des mères. Aucun d'eux n'a été fouetté comme les fils



Phot. Hanfstaengl.

LE CHATEAU DE CARTES.

Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

des princes; mais tous ont subi, dès le plus jeune âge, l'empreinte d'une solide et forte éducation, tous ont été élevés dans les sûrs principes du travail et de l'honneur. Le tiers qui n'est rien, jusque-là, qu'une grande masse obscure et négligée, grâce au feu de ces cœurs, à l'éclat de ces âmes, au vivifiant esprit de ces petites caboches rondes que le bonhomme Chardin a peintes avec un art si compréhensif, un tour si amoureux, va devenir, d'ici peu de moments de l'histoire, une affirmation invincible de force, une vaste et terrifiante explosion de volonté.

CHAPITRE V

LA TECHNIQUE DE CHARDIN

L'EXAMEN des natures mortes, peintures décoratives, petites scènes et sujets de genre de Chardin, nous conduit à l'étude approfondie des moyens que ce maître employait pour peindre. Un homme comme celui-là, qui se tient trop près de la nature pour céder à la convention, n'a pas, à proprement parler, de procédé dans l'art, ou, plutôt, il a autant de procédés que l'exigent les aspects continuellement variables des choses et des figures; mais, ce qu'il a bien, en dehors de toute application renouvelée des modes mêmes de peindre, c'est une façon à lui de travailler, une manière personnelle à laquelle il se conforme à chaque fois qu'il entreprend un nouvel ouvrage, en un mot une technique. Quand Diderot écrit de Chardin : « Il a une technique qui lui est propre » *(Salon de 1767);* ou bien, quand il

s'adresse à M. Bachelier qui fait de si mauvais tableaux pendant que Chardin en fait d'excellents et lui dit : « Si le sublime du technique n'y était pas, l'idéal de Chardin serait misérable », il entend souligner toute l'importance, toute la valeur que la « façon » de travailler, la « manière » de voir et de poser les couleurs empruntent à un pareil maître. Avec Chardin, on est tellement saisi par la vérité de l'effet, par le naturel de l'expression, qu'on ne songe pas un moment à percer le secret de cet art incomparable qui consiste à séduire au moyen des sujets les moins séduisants; et, pourtant, c'est ce secret, c'est ce mode spécial au peintre et à lui tout seul qui produit ici ce pouvoir si grand d'enchantement. « Un simple pot de terre de Chardin, a dit à ce propos Sully-Prudhomme, peut, sans signifier aucune idée, aucune passion, procurer au connaisseur, par la seule qualité des tons, les jouissances spéciales de la peinture (1). » Il importe donc de voir ailleurs que dans l'objet même les raisons qu'un tel homme a de nous dominer; et ces raisons sont toutes dans l'exécution.

Celle-ci a, de tous temps, surpris les artistes. C'est encore Diderot qui nous dit, à l'occasion de *la Raie dépouillée,* « que Greuze, montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin, le regarda et (de regret de ne pouvoir jamais égaler cette œuvre)

(1) Préface aux *Poésies* d'A. Dorchain.

passa en poussant un profond soupir » (*Salon de 1763*). Ce découragement se transmit, plus tard, au dix-neuvième siècle, à ceux des artistes qui ne purent jamais complètement s'assimiler ces tons d'une vérité si grande et d'un accent si juste. « Le meilleur des héritiers de Chardin, Decamps, répétait avec désespoir à M. Marcille, devant ces tableaux : « Les *blancs* de Chardin! je ne peux pas les trouver (1). » Ailleurs, M. Henry de Chennevières a montré Philippe Rousseau, qui n'était ni un ignorant ni un mauvais peintre, désolé de ne point parvenir à surprendre un tour si spécial aux formes et aux couleurs, une maîtrise aussi complètement absolue dans les tons. Les gens de goût et les artistes attribuèrent toujours une très grande valeur à l'exemple de Chardin, à la contemplation étudiée de ses tableaux. M. La Caze notamment, qui a doté notre Louvre de tant de parfaites œuvres du peintre du *Gobelet d'argent* et du *Château de cartes* et qui avait lui-même un talent assez beau, racontait souvent à M. Ph. de Chennevières qu'il « avait fait de l'acquisition [de ces ouvrages] une question de modèles » pour lui-même (1); et c'est M. André Michel qui a montré quel culte Eugène Carrière, l'évocateur contemporain des *Maternités*, « professait pour le peintre du

(1) Ed. et J. de Gonc rt, *ibid.*

(2) Ph. de Chennevià es, *les Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*.

Benedicite et de *la Raie* (1) ». *La Raie ouverte, le Singe antiquaire, la Pourvoyeuse, le Bocal d'olives* ou *le Lapin mort* ne sont donc pas seulement agréables à considérer comme de bonnes et pures œuvres d'un grand maître. Ils constituent aussi des exemples; ils dégagent des leçons belles et hautes. « Le résultat d'un demi-siècle d'observations techniques, a dit M. de Fourcaud (2), s'est condensé en un petit nombre d'ouvrages de ce genre, nourris d'enseignement pour l'avenir. » Le soupir d'un Greuze, le regret d'un Decamps, le geste d'un Carrière « expliquant Chardin à son fils », signifient assez bien que cet enseignement n'a jamais diminué, qu'il se perpétue, malgré le temps et les écoles, jusqu'aux époques qui viennent.

Diderot écrit n'avoir jamais connu personne qui ait vu travailler Chardin; Cochin, d'autre part, nous dit ailleurs que la manière de ce maître n'était large qu'en apparence « car elle est le fruit de beaucoup de réflexion »; Mariette et Berck nous ont vanté la lenteur, les précautions et la prudence du peintre; enfin, Diderot ajoute *(Salon de 1767)* qu'en peignant Chardin se servait « autant de son pouce que de son pinceau ». Tout cela est au moins anecdotique et ne nous renseigne pas aussi complètement que la vue des œuvres mêmes.

Ce qui frappe en celles-ci, d'abord, c'est l'éclai-

(1) Le *Journal des Débats* (18 juin 1907).
(2) La *Revue de l'art ancien et moderne,* novembre 1899.

rage; il est, dans presque toutes ces belles compositions, ménagé avec soin. Loin d'être aussi partagé que celui des Hollandais, cet éclairage inonde le tableau à des plans divers; il n'enveloppe pas qu'un seul des objets, mais à peu près tous, et permet, de cette façon, comme l'a constaté M. Eudoxe Marcille, les « rappels » et les résonances de tous ces objets les uns dans les autres. Le clair-obscur, dont le peintre a fait souvent un si bel emploi, n'est point aussi complètement que chez les maîtres du Nord divisé en clair et en obscur; il est plus volontiers fondu; la différence y est moins vive. Sans disposer en aucune façon la lumière comme les Flamands et les Hollandais, l'artiste s'applique à marquer — sans trop de transition — le passage entre la clarté et les ténèbres. « Il avait pour principe — dit Haillet — que les ombres sont unes et que le même ton doit servir, en quelque manière, à les rompre toutes : belle et grande vérité qui n'est guère connue que des peintres coloristes. »

En contemplant *la Serinette, la Bonne Éducation,* œuvres éclairées par la demi-lumière de la fenêtre, *la Pourvoyeuse* ou *la Blanchisseuse,* envahies de jour par la porte ouverte, *l'Enfant au château de cartes* à M. H. de Rothschild, *le Jeune Homme au violon* du Louvre, et le *Portrait de Sedaine,* il est loisible de saisir cette disposition de la lumière chez Chardin. Sans être intentionnelle au point d'être fac-

tice, elle témoigne intelligemment quel soin l'artiste mettait à la projeter çà et là dans l'œuvre. Une toile notamment, le *Portrait de Sedaine,* avec l'ombre portée du chapeau sur les yeux et tout le bas du visage inondé de jour, conserve, dans son clair-obscur bien accentué, une espèce de vapeur, de fluidité adoucies; rien de net, rien de heurté, rien d'anguleux; mais, contre l'apparence, une fusion croissante et décroissante de tons, une gamme sans interruption, une harmonie et une mesure, enfin, de toute manière, une grande unité.

Une fois cette lumière entrée dans ses œuvres, — figures ou natures mortes, — Chardin, comme nous avons vu, ne la limite pas en un seul côté; il la distribue; non point qu'il l'écarte de l'angle où elle doit rayonner plus qu'ailleurs, mais il la répand, sans chercher l'effet, de la même façon qu'elle est dans la nature. Il la dispose avec logique aux objets principaux où elle doit aller; mais, en même temps, il ne néglige pas les ombres; il sait *que celles-là mêmes ont des lueurs;* la plus sourde d'entre elles n'est point aussi obscure que le reflet d'un cuivre, la blancheur d'un linge, la pulpe d'un fruit ou d'un œillet n'y produise une espèce d'éclairage singulier. A ce jeu, il est passé maître; il n'est pas possible de trouver un peintre qui ait su comme lui donner de la clarté aux ombres et montrer le règne éclatant du jour. Sa science des reflets est infinie; il en a usé comme

personne et avec tant de succès que Gautier Dagoty, l'inventeur avec Le Blond de la gravure en trois couleurs, a pu écrire à l'époque, en le constatant : « Tous ses objets se mirent les uns dans les autres et il en résulte une transparence de couleur qui vivifie tout ce que touche son pinceau (1). » *Un tremblement de reflets,* voilà sans doute, au fond, ce qui fait la magie de cette peinture. Une lumière vit là, même dans les natures mortes, qu'on croit immobile; pourtant cette lumière ne cesse, à chaque coin du tableau, de vivre et de bouger. Voyez le blanc des cartes dans *le Château de cartes,* le roux des cuivres dans *la Fontaine,* le doré du pain dans *la Pourvoyeuse,* la chaleur d'acajou du violon (2) ou la petite ombre portée du toton qui tourne; mais, surtout, dans les natures mortes, voyez le frisson des fruits, celui des grès, des étains, des verres, du gibier, des légumes, et dites si tout cela ne fait pas, vu à un peu de distance, comme Cochin disait, « un accord magique ».

Chardin — et cela ne laisse pas de passionner si l'on songe qu'un siècle s'est écoulé depuis lors — peignait par division. « Sa manière de peindre, écrit Bachaumont à ce sujet, est singu-

(1) Gautier Dagoty, *Observations sur la physique et les arts (Salon de 1757).*

(2) Notamment dans *le Violon et la vielle,* d'un « faire » si audacieux, d'un empâtement si rude, appartenant à M. Rouart.



Phot. A. Giraudon.

LA POURVOYEUSE (1739).

Musée du Louvre.

lière : il place ses couleurs l'une après l'autre, sans presque les mêler, de façon que son ouvrage ressemble un peu à de la mosaïque ou pièce de rapport, comme la tapisserie faite à l'aiguille qu'on appelle point carré (1). » — « On peut comparer, ajoute Lacombe (2), cette mécanique à la manière noire de la gravure, composée — comme on sait — de petits grains qu'on use et qu'on polit plus ou moins suivant les ombres et les clairs. » Diderot lui-même, malgré toute la pratique qu'il a de ce talent, en est confondu : « On n'entend rien à cette magie, dit-il en 1763, l'année même où Chardin expose *le Bouquet, les Fruits* et *le Débris de déjeuner;* ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Loutherbourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. » Et l'auteur anonyme de la *Description des tableaux exposés au Louvre :* « Son goût de la peinture est à lui seul. Ce ne sont pas des traits finis... c'est au contraire du brut et du raboteux (3). » Un « faire si parti-

(1) Cité dans la *Correspondance littéraire* (24 août 1750).

(2) *Salon de 1753.*

(3) *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre. Lettre à Mme la marquise de S. P. R.* (Paris, 1738).

culier » ne nuisait pas à la vérité; il y ajoutait, au contraire. « La singularité de sa façon, dit l'auteur de la même lettre, ne donne à ses figures que plus de naturel et d'âme. » Les contemporains du peintre, malgré leur amour du « poussé », du « léché », du « fini », appris dans le rococo et dans la rocaille, entendaient bien que des ouvrages, exécutés d'une façon aussi nouvelle pour eux, ne pouvaient prendre qu'à distance toute leur valeur. « De près, dit Lacombe, le tableau n'offre qu'une sorte de vapeur qui semble envelopper tous les objets. » Et Diderot : « De près, on ne sait ce que c'est » *(Salon de 1765)*. « Approchez-vous; tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, — ajoute-t-il, — tout se recrée et se reproduit » *(Salon de 1763)*.

Cet art de diviser les tons est admirable; c'est lui qui produit tout l'effet. Mais voyez comme Chardin est fort! Tout en ne juxtaposant qu'à peine les couleurs, tout en les approchant sans les confondre, il parvient à les marier étroitement quand même. Il pose bien chaque couleur à sa place auprès de la précédente, il est vrai (nous allons bien le voir dans ses pastels); mais, en même temps, « il les lie, les assemble, les corrige, les caresse avec un travail systématique de reflets (1). » Aucune teinte, chez lui, n'est super-

(1) Ed. et J. de Goncourt, *ibid.*

flue; toutes sont nécessaires au plan et dans le lieu qu'elles occupent; toutes se complètent, et les plus secrètes, celles qui semblent occuper le moins de surface, ont leur place dans le ton final, apportent une note utile à la coloration.

Chardin — à l'exemple des artistes de la Renaissance — se préoccupait beaucoup de la composition chimique des couleurs (1); il avait donné à Cochin, qui la transmit à Belle le fils, une recette où « la laque, de la terre de Cologne, des cendres d'outremer, du stil de grain d'Angleterre » étaient conseillés pour l' « accord » entre les autres teintes d'un même tableau. « J'ai ouï dire à M. Chardin, écrit Cochin, qu'avec ces tons diversement et bien modifiés, il revenait sur toutes les ombres de quelque couleur qu'elles fussent. » C'est donc ainsi qu'il fondait. Ses teintes étaient séparées et toutes placées à une distance variable les unes des autres; mais il avait une façon de les joindre à lui seul. Tout en réservant à chaque ton sa valeur, Chardin avait compris qu'en peinture il n'y a pas de couleurs indépendantes; toutes sont subordonnées aux voisines et se lient à elles: mais, ce n'est que quand elles sont toutes posées que ce grand magicien revient sur l'ensemble et,

(1) M. Benjamin Fillon a donné, dans les *Lettres écrites de la Vendée* (1861), un certificat de Chardin en faveur de l'ocre brun rouge de la Véri, fabrique de couleurs du Bas-Poitou qui, en 1771, essayait de lutter avec les terres d'Italie.

sur cette « mosaïque » ou « pièce de rapport », répand cette vapeur délicate, ce souffle aérien qui créent l'atmosphère et qui noient les choses dans un si beau jour.

Un des secrets qu'il avait était aussi qu'un peintre a le pouvoir d'amener des effets de couleurs au moyen d'autres tons que ceux que l'on veut montrer. Diderot a bien démêlé cela quand il a écrit *(Salon de 1769)* à propos de deux petits bas-reliefs peints d'après des plâtres : « Ils sont blancs et [pourtant] il n'y a ni noir ni blanc. » Évidemment! Et c'est là qu'on surprend la façon de Chardin; car c'est en juxtaposant à sa manière des couleurs presque foncées, puis en les confondant avec décroissance, ainsi qu'il faisait après coup, qu'il avait atteint à ce blanc pas tout à fait blanc du plâtre, à cet effet saisissant d'une teinte à laquelle il était parvenu au moyen d'autres bien différentes.

Diderot, qui ne croyait pas beaucoup aux recettes des peintres, accordait toute créance à celles de Chardin. « On dit, écrivait-il, que le rouge et le blanc sont antipathiques. Mais, est-ce Van Huysum qui le dit? Si Chardin me l'assure, je le croirai. » Ce maître, en dessinant peu, mais seulement au moyen du pinceau, avait été amené depuis longtemps à saisir, aussitôt qu'il entreprenait une œuvre, la vérité des tons. A cause de l'atmosphère assez neutre des intérieurs et des natures mortes spéciaux à son genre, il avait décidé

que le blanc et le gris donneraient toujours chez lui une note dominante. Le fait est qu'il usa des blancs avec abondance; il avait aussi une qualité de gris, de gris ardoisé, léger, discret et tendre, dont, depuis Van der Meer de Delft, on avait perdu la composition. Et, par-dessous ces blancs divers, ces gris multiples, il avait des réveils de bleu, de jaune, de rose, des apparitions d'ocre ou de vermillon, des éclats d'or sourds et fugitifs dont il éclairait çà et là ses toiles. Tantôt par empâtements, contours gras et cernés, et d'autres fois par glacis, teintes plates et mourantes, mais surtout par l'espèce de buée au moyen de laquelle il fondait l'ensemble, Chardin atteignait à la symphonie. Personne n'a été, mais avec discrétion, coloriste autant que lui; personne, autant que lui, n'a usé des nuances. Peu d'objets, et souvent les derniers, les plus humbles, suffisaient à contenter un homme si averti. « On conviendra, écrit Diderot, que des grains de raisin séparés, un macaron, des pommes d'api isolées ne sont favorables ni de forme ni de couleur; cependant qu'on voie le tableau de Chardin » *(Salon de 1765)*. Ou bien *(Salon de 1769)* : « Prenez le plus petit tableau de cet artiste, une pêche, un raisin, une poire, une noix, une tasse, une soucoupe, un lapin, une perdrix, et vous y trouverez le grand et profond coloriste. » A ce moment de la peinture en France, où tous s'efforcent à l'affadissement et l'atténuation, il est certain que Chardin

éclate avec feu, avec vigueur; et, quand Diderot écrit avec emphase : « Cet homme est le premier coloriste du Salon, et, peut-être un des premiers coloristes de la peinture », il exprime toute la vérité. Il faut admirer avec quelle passion le grand et fougueux critique défend celle-ci chaque fois que c'est Chardin qui est en cause. « Je ne pardonne point à cet impertinent Webb, dit-il durement, d'avoir écrit un traité de l'art sans citer un seul Français. Je ne pardonne pas davantage à Hogarth d'avoir dit que l'école française n'avait pas même un coloriste. Vous en avez menti, monsieur Hogarth; c'est, de votre part, ignorance ou platitude... Hogarth vivait encore il y a deux ans. Il avait séjourné en France; et, il y a trente ans que Chardin est un grand coloriste » (*Salon de 1765*).

Chardin n'avait jamais cessé de raisonner sur son art; il en possédait tous les secrets, et Diderot ne manque pas de vanter l'esprit avec lequel il en discourait toutes les fois que l'événement amenait ses saillies là-dessus. Dès qu'on l'y pousse un peu, « personne ne parle mieux que lui de peinture (1) »; il a un « sens droit (2) » de tout ce qui s'y rattache; il « entend la théorie (3) » autant que la pratique de peindre; enfin, la longue patience et la continuité avec lesquelles il a toujours étudié lui ont

(1) Diderot, *Salon de 1761*.
(2) Diderot, *Salon de 1763*.
(3) Diderot, *Salon de 1759*.

permis de connaître intimement la nature. Nul n'a, plus que lui, conscience à quel point celle-ci est fugace, à quel point elle est changeante; mais nul non plus ne sait mieux les moyens de la capter. Un long amour est nécessaire aux peintres qui essaient de la traduire. Il faut un entêtement, une absorption, un sacrifice continuels dans l'examen qu'elle impose à ceux qui veulent saisir les aspects de sa lumière. Écoutez Chardin; écoutez-le par la voix de Diderot *(Salon de 1765)*. Comme il est vrai à travers ses saillies! Comme il est juste! Et comme il atteint au défaut les autres peintres! « Messieurs, dit-il tout haut aux élèves, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le plus mauvais; et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leur dents le pinceau, de désespoir de faire jamais aussi mal. Parrocel que vous appelez un barbouilleur, et qui l'est en effet si vous le comparez à Vernet, ce Parrocel est pourtant un homme rare. relativement à la multitude de ceux qui ont abandonné la carrière dans laquelle ils sont entrés avec lui. *Lemoyne disait qu'il fallait trente ans de métier pour savoir conserver son esquisse, et Lemoyne n'était pas un sot.* »

A ce propos, on a longtemps fait grief à Chardin de son insouciance envers Fragonard; on lui a — non sans raison — reproché de s'être mis en contradiction avec lui-même et de n'avoir contrai-

rement à ses conseils, offert, pour tous modèles, à ce jeune homme de dix-huit ans, que de petites estampes sans grand intérêt. La vérité est que Jean-Honoré, en arrivant de Grasse à Paris avec sa famille, avait d'abord essayé d'entrer chez Boucher. Sa voie était là. Ce capricieux eût aimé ce frivole; ce volage eût chéri ce charmant; ils se fussent l'un l'autre entendus dans le plaisir et la fantaisie; ils eussent goûté ensemble à la galante grâce, à la coquette volupté du même art, du même rêve et de la même pensée. Mais il arriva que Boucher ne voulut pas de Fragonard. Il conseilla à Françoise Petit, la mère de Jean-Honoré, de l'aller conduire à Chardin. Hélas! un monde entier séparait le vieux maître de l'adolescent. Frago, habitué au soleil, au plein air, à la clarté dès son enfance, étouffa dans la petite maison de la rue Princesse; il n'y resta que le temps d'apprendre à charger sa palette, à tenir son pinceau, et, dès qu'il put, quitta Chardin pour Boucher. L'abbé Gougenot, qui fut lié avec Greuze et Frago et porta tant de bons jugements sur les arts, avait dit de Chardin : « On ne peut trop l'inviter à faire des élèves qui puissent perpétuer le genre de talent dans lequel il excelle (1). » Le *Nécrologe* indique qu'il forma surtout des peintres dans l'histoire; mais, en réalité, Chardin, qui ne fit que peu d'élèves, eut surtout des

(1) *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture* (Amsterdam, 1759).

Phot. A. Giraudon.

L'ENFANT AU TOTON.

Musée du Louvre.

imitateurs. Nous avons vu Bachelier, Roland de la Porte et Desportes le neveu le pasticher dans les natures mortes. Mais, dans les figures, c'est bien autre chose! Et c'est Jeaurat; c'est Le Prince avec son *Portrait d'une femme qui brode au tambour;* c'est Lépicié avec son *Tableau de famille;* enfin, c'est Voiriot. « Ces indignes croûtes, écrit Diderot de ces ouvrages, ont entraîné le suffrage public (1). »

Chose singulière, dans le cas de Chardin, il advint que son genre pictural, fait de sagesse et de probité, d'ordre et de perfection, influa surtout du côté des femmes. Qu'on voie à ce propos, au musée de Marseille, le *Portrait du centenaire Annibal Camoux* et celui de la *Vieille Femme* par Françoise Duparc; un autre également de vieille femme par Mme Guiard (Adélaïde Labille des Vertus). Une force étrange, un art robuste, bien mâle, est dans ces œuvres si voisines, par tant de détails de la facture, du genre de Chardin. Mais, surtout, qu'on voie les natures mortes de Mlle Vallayer (plus tard Mme Coster). Diderot leur trouve de la vérité; mais elles offrent bien d'autres qualités de la peinture : un relief, une coloration, une conscience et un soin dans l'exécution vraiment surprenants chez une femme.

L'entente que Chardin avait des beaux-arts, la

(1) *Salon de 1767.*

sûreté, la rectitude de son jugement ne se firent pas utilement sentir du seul côté des élèves; on savait qu'il était modeste et disait à ceux qui voulaient l'entendre : « La peinture est une île dont j'ai côtoyé les bords. » Mais, modestie ne veut pas signifier ignorance. Et, dans le cas de Chardin surtout, modestie voulait dire honnêteté, talent, savoir. On le vit bien en l'an 1755, au moment où l'huissier et concierge de l'Académie, Reydellet, étant venu à mourir laissant la compagnie endettée de près de 10,000 livres, les académiciens, faisant appel à l'intégrité et au travail de Chardin, confièrent à ce dernier le soin de rétablir l'ordre dans des finances si compromises. Des honoraires médiocres étaient attribués à cet emploi, mais, ainsi que le bonhomme l'écrivit plus tard à d'Angiviller, « ce furent alors beaucoup moins ces honoraires que la satisfaction d'être utile à *sa* compagnie et l'empressement de répondre à sa confiance qui le déterminèrent à accepter (1). »

Tout le temps que dura cette gestion, Chardin (2) s'appliqua à maintenir l'ordre dans les modestes finances académiques; sa femme, plus d'une fois, l'aida dans cette tâche, et le peintre a écrit lui-même à M. le comte d'Angiviller que, sans les secours de cette auxiliaire, il eût « été

(1) Archives nationales, O[1] 1924. Lettre de Chardin à M. d'Angiviller (21 juillet 1778).

(2) Jusqu'en 1774, cinq ans avant sa mort,

souvent fort embarrassé de bien des détails de cette place très étrangère aux arts (1). »

La tenue des livres, le recouvrement des capitations (2) n'étaient pas les seules tâches ingrates de ce mandat de confiance. Il fallait encore batailler, par l'entremise et la protection du surintendant, auprès du contrôleur général des finances. L'opiniâtreté que Chardin apportait à défendre les intérêts de sa compagnie n'avait d'égale que la probité avec laquelle il rendait compte de sa gestion à ses collègues. Nous verrons qu'en 1774, le 25 décembre, avant de résigner ses fonctions de trésorier entre les mains de Guillaume Coustou, il s'accusa d'un déficit de 403 livres sur la caisse, provenant, faisait-il observer, « de diverses omissions de dépenses ou autres erreurs faites successivement dans les comptes annuels depuis le commencement de son administration. » Enfin, il s'offrait à combler de ses deniers personnels cet écart d'argent. L'Académie entière, touchée d'un désintéressement et d'un zèle si rares, repoussa cette proposition, vota de chaleureux remerciements au vieux maître et décida, en souvenir de ses dix-neuf années d'administration intègre, d'ac-

(1) Archives O[1]1924. Chardin à M. d'Angiviller.

(2) On lit dans Vernet *(Livre de raison)*: « Payé à M. Chardin, pour la capitation de l'année 1761 et 1762 : 120 livres. » Et : « May 1764 : Payé à M. Chardin, pour la capitation de 1764 : 30 livres. »

crocher dans sa salle des délibérations, en témoignage d'honneur, le portrait au pastel que La Tour lui-même avait fait de Chardin.

Celui-ci ne donna pas que dans ces circonstances la mesure de son intelligence et de son honnêteté. C'est aussi comme « tapissier », c'est-à-dire comme ordonnateur des tableaux au Salon du Louvre, que Chardin fit preuve, à plus d'un moment, de sa sagacité et de sa clairvoyance envers des collègues difficiles à contenter. Cette charge appartenait avant lui à ce charmant peintre ami de Marmontel, le « bonhomme » Portail. Et, ce ne fut que quand Portail mourut, en 1759, que M. de Marigny, ratifiant le choix de l'Académie, nomma Chardin à sa succession. Mais le peintre de *l'Éducation* et de *la Mère laborieuse* était un si bon et si brave homme, il avait tant de bienveillance et d'aménité qu'en aucun cas sa bonne foi et sa tolérance ne furent prises en défaut. Encore qu'il eût un fonds d'ironie assez vive, il ne donna jamais dans le travers bien humain de mettre en évidence les laideurs ou défauts des autres; il s'employa toujours, au contraire, à les tempérer. Diderot, qui apportait en tout le feu de l'imagination la plus excessive, a noté souvent de l'ironie ou de l'humeur dans le choix que Chardin assignait à l'emplacement des œuvres. Au début du *Salon de 1769,* il écrit : « Ce tapissier Chardin est un espiègle de la première force; il est enchanté quand il a fait

quelques bonnes malices; il est vrai qu'elles tournent toutes au profit des artistes et du public; du public qu'il met à la portée de s'éclairer par des comparaisons rapprochées; des artistes entre lesquels il établit une lutte tout à fait périlleuse. Il a joué, cette année, un tour pendable à Greuze, en plaçant *l'Enfant qui joue avec le chien noir* entre *la Jeune Fille qui fait la prière à l'Amour* et celle *qui envoie un baiser*. Il a trouvé le moyen, avec un tableau de l'artiste, d'en tuer deux autres. » Au fond c'est là de l'humour de Diderot. Et c'en est aussi quand le même écrit, au cours du *Salon de 1761,* qu' « on a caché *le Repos de la Vierge* » de Francisque Millet et que « c'est un bon office de M. Chardin » ; ou bien *(Salon de 1765)* que Bachelier doit aller « remercier M. Chardin qui a eu le secret de bien cacher son tableau ». « Ah! monsieur Chardin, dit-il ailleurs, si Boizot eût été de vos amis, vous auriez mis son *Télémaque et Calypso* dans l'endroit obscur, à côté du *Repos de la Vierge* de Millet. » Ou bien : « Grand merci, monsieur Chardin; sans vous, j'aurais peut-être admiré la *Colonnade* de Machy, et sans le voisinage de la *Galerie* de Robert. » Et encore, à propos de la *Marche de bohémiens* de Boucher : « Cela est mauvais et Chardin le sait bien. » Enfin, en 1765, l'année où Chardin a exposé l'*Hector reprochant à Pâris sa lâcheté,* l'œuvre si fade de Challe, « entre deux morceaux de Vernet et cinq de lui qui sont

autant de chefs-d'œuvre de vérité, de couleur et d'harmonie » : « Monsieur Chardin, on ne fait pas de ces tours-là à un confrère ; vous n'avez pas besoin de ce repoussoir pour vous faire venir en avant. » Mais ce sont là railleries gratuites de Diderot, et encore des plus douces ! Ce terrible homme mettait son génie outrancier dans tout ; et Chardin, son ami, son demi-dieu, son maître, n'a pas échappé à ses boutades. Celles-ci n'empêchent pas que Chardin ait apporté autant de sagesse que de dévouement à l'organisation si ingrate de ces Salons du Louvre.

CHAPITRE VI

CHARDIN AUX GALERIES DU LOUVRE

Des amateurs français comme MM. de Laroque et de la Live, MM. du Luc et de Saint-Florentin, le goût des tableaux de Chardin s'était étendu à l'étranger; le comte de Tessin l'avait importé en Suède, le prince de Liechtenstein en Autriche; la cour de Russie, à l'instar de la cour de France, avait commandé quelques toiles à l'auteur; enfin, en Angleterre, on avait vu *le Château de cartes,* gravé par Lépicié, répandu grâce aux soins du *British Magazine,* donner une très grande popularité à l'artiste. En fait, la gravure a beaucoup aidé au retentissement du nom du vieux maître; elle lui a valu, grâce au talent de Lebas, de Cochin père et fils, de Lépicié, de Surugue, d'Aveline, de Fessart, de Fillœul, de Cars et des deux Flipart, une espèce de gloire auprès des petites bourses, des menus con-

naisseurs, des bourgeois modestes, du peuple. Une planche comme celle du *Négligé ou la Toilette du matin,* une autre comme *la Dame prenant son thé* étaient en vente chez Lebas aux prix modiques d'une livre dix sols et d'une livre; et, comme écrit Diderot, l'originalité de la peinture de Chardin « passant dans la gravure », il n'était pas surprenant qu'à ces prix-là l'œuvre du grand artiste acquît de la réputation ailleurs que chez les possesseurs d'œuvres originales. Mariette — qui ne voit jamais sans humeur le succès du genre de Chardin dans les arts — a dû, à son grand regret, constater ce triomphe auprès du public. « Les estampes qu'on a gravées d'après les tableaux de M. Chardin, écrit-il, n'ont pas fait une moindre fortune [que ses peintures]; elles sont devenues les estampes à la mode qui, avec celles de Téniers, de Wouvermans, de Lancret, ont achevé de porter le dernier coup aux estampes sérieuses des Le Brun, des Poussin, des Le Sueur et même des Coypel. Le gros public revoit avec plaisir des actions qui se passent journellement sous ses yeux, dans son ménage, et leur donne sans hésiter la préférence sur des sujets plus élevés. » Encore que cette préférence ait le don d'affliger Mariette, elle a du moins le bon sens et la raison pour elle. Et, des riches acheteurs à quatre ou cinq cents livres jusqu'aux petits amateurs qui n'ont qu'une livre à donner, un mouvement se fait, s'accentue avec plus de force chaque jour



LA TOILETTE DU MATIN.

Musée de Stockholm.

autour de Chardin. Le *Mercure* le constate en 1761 : « Il n'est point, écrit-il, de cabinet en Europe où ses ouvrages ne soient admis au rang de ceux des meilleurs artistes. » Et Diderot, vers 1763, faisant une espèce d'examen de l'état de la peinture à l'époque, ne voit guère, au milieu de la tourbe des peintres, que trois ou quatre grands noms à placer hors de pair : Vien, Greuze, Vernet et notre bonhomme. Pour le reste, cela ne vaut pas grand'chose : Pierre est un cuistre, Doyen est « un Ulysse froid »; Deshayes, Brenet et Lagrenée n'ont ni force ni âme; et le critique dit nettement à Hallé, fabricant de grands sujets pompeux et mornes : « Vous m'ennuyez, monsieur Hallé, vous m'ennuyez! »

Les distinctions officielles étaient venues à leur tour honorer Chardin. Reçu de l'Académie en 1728, le 28 septembre 1743 il était fait conseiller. Pensionné du roi, il venait en outre, le 30 janvier 1765, d'être nommé, à la mort de Michel-Ange Slodtz (1), officier de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. Enfin, depuis 1757

(1) « Nous avons perdu cette année un habile statuaire; c'est René-Michel Slodtz (dit Michel-Ange Slodtz). Il naquit à Paris en 1705... Il gagne le prix de l'Académie à vingt et un ans; il part pour Rome; il s'y instruit, il s'y distingue » (DIDEROT, *Salon de 65*). Slodtz avait travaillé aux bas-reliefs de Saint-Sulpice. Il demeurait, au reste, près de là « rue des Canettes, la première porte cochère à droite du côté de Saint-Sulpice » et se trouvait ainsi des voisins de Chardin.

(13 mars), le roi, sur les instances du directeur des Bâtiments, M. de Marigny, avait octroyé à Chardin le logement laissé vacant aux galeries du Louvre par suite du décès du sieur Marteau, graveur. Ce logement portait le n° 12 et se trouvait situé proche le n° 11, où Greuze habitera dès 1769, et le n° 13, à l'orfèvre du roi : Aubert l'Avignonnais.

M. et Mme Chardin ne laissèrent pas sans regret leur petite maison de la rue Princesse, le voisinage du menuisier Juste et celui de cette grande foire Saint-Germain qu'un incendie viendra consumer cinq années plus tard, en 1762. Ils importèrent au Louvre, en plus de leur bonhomie et de leur bienveillance, une cordialité, une franchise, une aménité simple qui les firent bien voir de tous leurs voisins. Ceux-ci, même les plus célèbres, n'avaient pas plus de fierté; et il n'y eut jamais rien, dans la vie des peintres, de plus familier, de plus amical et de meilleur que cette existence, douce et mitoyenne, aux galeries du Louvre. Un voisinage perpétuel, de petites obligations réciproques, comme par exemple l'éclairage des corridors, que Mme Chardin et Mme Desportes entretenaient tous les soirs moyennant six livres par année, des invitations les uns chez les autres, des prêts de livres, pinceaux, toiles et couleurs, d'outils amenaient un va-et-vient continuel de Chardin chez Lépicié, de Cochin chez Gabriel, d'Hubert

Robert chez Vernet, de Pajou chez Pigalle, de Restout chez Tocqué, de La Tour chez Fragonard.

A l'occasion des fêtes, des expositions de l'Académie, des libéralités du roi aux peintres ou aux sculpteurs, se donnent dans les galeries des dîners et des réjouissances, des réunions simples; un rapprochement permanent s'établit dans le travail et dans l'amitié. Tout le jour, c'est une activité dans les ateliers. Menière, Gounod, Robin, le joaillier, le fourbisseur et l'horloger du roi, cisellent et liment dans les métaux; Roettiers l'orfèvre, Aubert son émule frappent sur l'or et l'argent; Guay grave sur la pierre, et Cochin, l'ami le meilleur de Chardin, sur le cuivre; on sculpte, on martèle à grand coups de ciseau chez Pajou, chez Le Moine et Pigalle; on peint chez Chardin, chez Vernet, chez Tocqué, chez Vanloo; on dessine chez Jean-Jacques-Augustin de Silvestre, « maître à dessiner des enfants de France »; et, de toutes parts, on rit, on chante, on parle en travaillant. Un air de bonheur est dans ces logettes, autour des chevalets et des établis.

Vernet, des premiers (bon père et bon époux et qui chérit si bien ses enfants, Livio, le savoureux Carle et la douce Émilie, plus tard Mme Chalgrin, promise à un destin si atroce, enfin sa souffrante et pauvre femme) est des mieux reçus chez Chardin. « Ils se lièrent d'amitié », dit Lagrange; et François Vernet, le frère de l'artiste, d'abord peintre et

marchand d'estampes dans la suite, y gagne un logement rue Princesse, « dans une maison appartenant à M. Chardin ». Ce dernier en recouvre les loyers sur Joseph.

A cette amitié il faut joindre, à l'honneur de Chardin, la forte, l'inaltérable amitié de Charles-Nicolas Cochin. Fils de Cochin le vieux, Charles-Nicolas a hérité de la tendresse de son père pour le peintre; et, bien que différent de ce dernier, Cochin le fils, homme de fête et de plaisir, ne s'employa pas moins, durant toute la partie fortunée de sa vie, à ramener l'attention et les bienfaits du roi et de M. de Marigny vers le vieux et bon maître. Aussi, aux galeries du Louvre, M. et Mme Chardin n'eurent-ils jamais de voisins meilleurs ni plus assidus que Charles-Nicolas et sa très digne mère, née Marie-Magdeleine Hortemels, qui avait comme son fils, son mari et aussi ses sœurs, un talent si parfait dans la gravure. Un véritable ami des uns et des autres, un correspondant fidèle autant qu'estimé de Chardin et Cochin, fut l'excellent dessinateur orléanais Desfriches. Desfriches était doué d'un talent très fin de paysagiste; il avait une bonne femme et une belle fille dont Perronneau a laissé des portraits d'un bleu et d'un rose tendre très agréables; il avait du bien et possédait, nous dit son biographe M. Paul Ratouis de Limay, « à quatre kilomètres d'Orléans, une maison de campagne appelée la Cartaudière ». C'est de



Phot. A. Giraudon.

LE SINGE ANTIQUAIRE (1740).

Musée du Louvre.

cette jolie demeure bien champêtre, située entre Loire et Loiret, qu'Aignan-Thomas Desfriches croqua tant de vues charmantes et de menus aspects du côté d'Orléans. C'est de là aussi qu'il correspondait avec ses amis parisiens : Cochin, Descamps, Doyen, Jombert le libraire, Natoire, Perronneau, Hubert Robert, Vien, Watelet, Wille et aussi Chardin. Dans toutes ces galeries du Louvre où Desfriches ne compte que des amis, l'Orléanais n'en a pas de meilleurs que les Chardin. « A propos, lit-on dans une lettre de Cochin (du 17 novembre 1778) adressée de Paris au provincial, il ne faut pas que j'oublie (car je serais battu) que M. et Mme Chardin vous font mille complimens (1). »

Une autre fois, — dix ans plus tôt, en 1768, — il y eut beaucoup de grippes l'hiver dans Paris : « Soufflot a eu une bonne secousse », Jombert, les Coustou ont été atteints, enfin « Mme Chardin est violemment malade (2) ». Au reste elle ne l'est pas au point de ne pouvoir écrire elle-même. En avril de la même année, aux beaux jours, elle fait part à Desfriches que M. Chardin a bien soutenu l'hiver; elle a eu « à peu de choses près une fluction de poitrine ». Il y a eu bien des malades, ajoute-t-elle. Vous sçavez sans doute que M. Restout est mort le premier jour de l'an; vous sçavez peut-être aussy

(1) Paul Ratouis de Limay, *Un Amateur orléanais au dix-huitième siècle : Aignan-Thomas Desfriches* (1907).

(2) P. Ratouis de Limay, *ibid.*

qu'il avait 1,200 livres de pension; le roy vien d'en accordée 600 livres à la veuve et le logement au fils. Comme je sçais l'interrés que vous prenez à ce qui nous regarde, je vous fait part, monsieur, que des autres 600 livres de pension, le roy en a accordé 300 livres à M. Chardin et même somme à M. Dumont (1), qui avait sollicité; mais M. Chardin n'en avait rien fait. Nous avons reconnüe à cette occasion le cœur et l'amitiés de notre bon ami M. Cochin qui saisie les moments de rendre service (2). »

Par son logement chez le roi autant que par les charges qu'il occupait au Salon et à l'Académie, J.-B.-Siméon se tenait en rapport constant d'amitié avec quelques hommes distingués du siècle. Un grand nombre d'artistes : Silvestre, Roettiers le médailleur, Germain, Lemoyne, Aved, Le Bas, Desfriches, Cochin, Michel Vanloo, Wille et Laurent Cars avaient de ses ouvrages. Il en possédait des leurs en échange. De Troy père, Vanloo, Boucher, Fragonard étaient au rang des

(1) Dumont, dit le Romain, qui avait été reçu à l'Académie en même temps que Chardin.

(2) P. Ratouis de Limay, *ibid.* Il est facile, à ce propos, d'établir, à l'aide des documents des Archives nationales, l'état des pensions dont Chardin fut appelé successivement à bénéficier : 1752 : 500 livres; 5 mars 1763, « en considération des soins et peines qu'il prend lors de l'exposition de tableaux au Louvre » : 200 livres; 29 mars 1768; 300 livres provenant de la pension de Restout, décédé; le 26 juillet 1770: augmentation de 400 livres prises sur la pension de Boucher, après décès de ce dernier.

principaux qui figuraient chez lui; il avait aussi un beau Vernet qui « représentait la vue d'une habitation du Grand Seigneur sur le Bosphore et plusieurs femmes du harem se baignant devant Sa Hautesse ». Enfin, en dehors des peintres, statuaires et graveurs, il avait noué quelque liaisons suivies avec des écrivains comme Diderot, comme Panard, comme Sedaine; avec un musicien comme Rameau; des médecins comme Levret et Louis; des négociants comme Godefroy, Lenoir et Mahon.

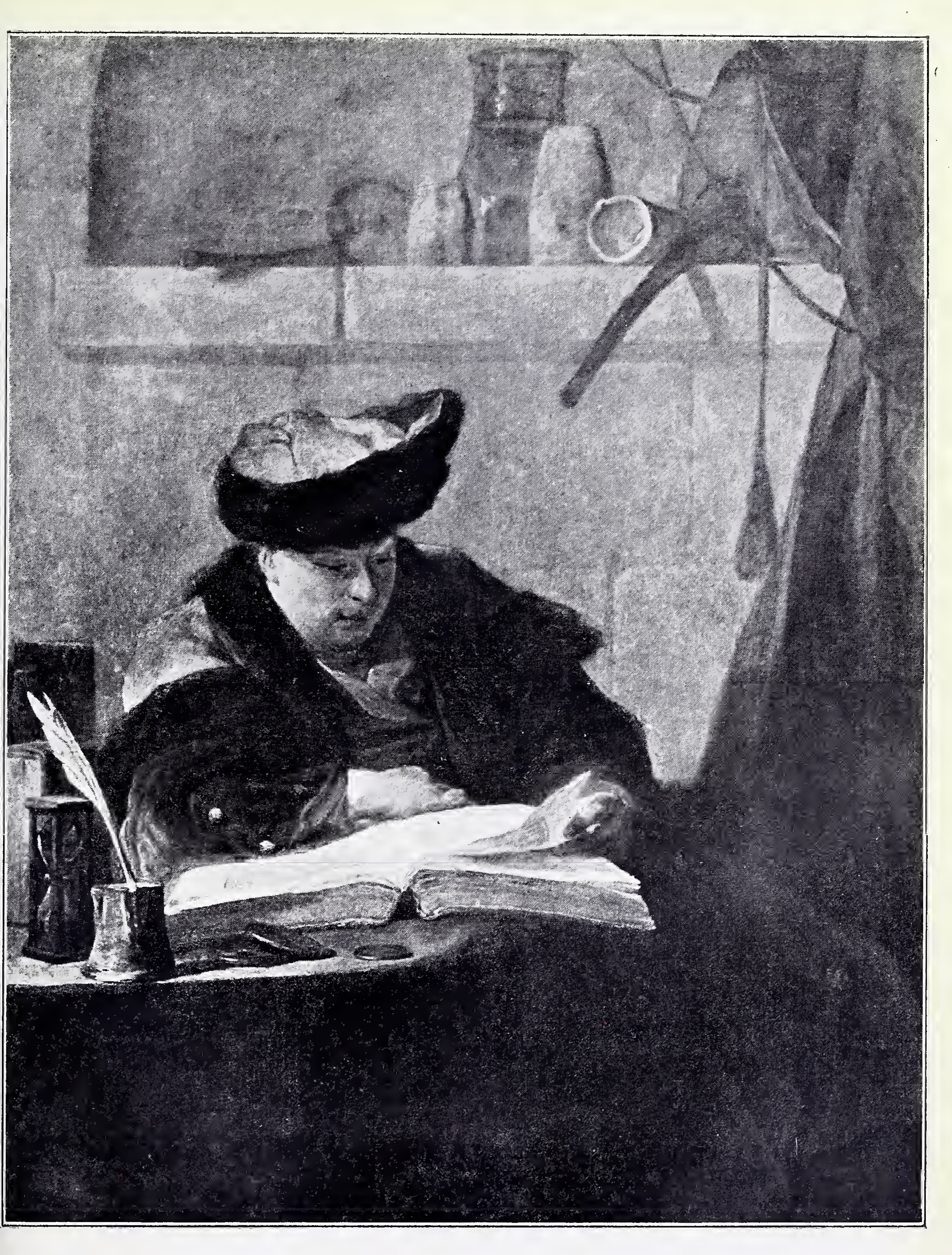
Aussi, en dehors de ces scènes du genre où il excellait, Chardin peignit-il quelques portraits de femmes et d'hommes empruntés aux traits de plusieurs de ses amis. Si l'on écarte aussitôt, de ces œuvres plus rigoureuses, *la Femme à la brochure* actuellement au Louvre, où M. Lacaze a longtemps cru voir le *Portrait de Mme Lenoir (l'Instant de la méditation)* exposé en 1743, enfin le portrait de Mme Geoffrin, donné actuellement à Aved, que possède le musée de Montpellier, il n'est pas possible de signaler de portraits de femmes bien authentiques de Chardin. Edmond et Jules de Goncourt ont signalé le *Portrait d'une vieille femme caressant un chat* entrevu par eux chez Mme de Conantre; mais, ils n'ont pas donné une attribution nette de cette œuvre à Chardin. Il est bien plus aisé de reconnaître l'artiste aux physionomies d'hommes, empreintes de sa maîtrise, arrivées jusqu'à nous. L'une des plus complètement réussies

du genre est le fameux *Chimiste dans son laboratoire,* appelé plus tard *le Souffleur,* qui n'est autre que le portrait du peintre Aved (1). Ce tableau, par la figure centrale éclairée avec un ménagement heureux autant que par les accessoires qui lui forment un cadre, étonna tous ceux qui ne connaissaient Chardin que dans les petits sujets de sa manière ancienne. Exposé à nouveau, en 1753, sous le titre du *Philosophe occupé de sa lecture,* il ne suscita pas moins d'enthousiasme et de surprise. « La couleur de ce tableau — écrit Estève alors — est d'une fraîcheur reposée et plus moelleuse que tout ce que vous avez jamais vu de ce peintre. On peut dire que M. Chardin acquiert tous les jours (2). » Il y a une légère exagération dans ces mots. Le portrait d'Aved a été exposé à nouveau récemment, et il a été permis de voir que, s'il étonnait par les dimensions et charmait par plus d'un détail, il n'offrait pas, autant que bien d'autres ouvrages de l'artiste, cette tonalité exquise, ce « fondu », ce fluide et précisément ce « moelleux » admiré par Estève.

En 1746, Chardin avait exposé, au salon du Louvre, le *Portrait de M. Levret, de l'Académie royale de chirurgie,* et il offrait, en 1757, à la vue du public, un autre *Portrait en médaillon de*

(1) A M. Paul Bureau.

(2) *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux faite dans le grand salon du Louvre.*



LE SOUFFLEUR (PORTRAIT D'AVED, 1737).

Collection Paul Bureau.

M. Louis, professeur et censeur royal de chirurgie. Le portrait d'Antoine Louis, avec la plénitude et l'éclat du large et beau visage ouvert, l'expression du regard, l'onduleux et le fini de la perruque, est des meilleurs parmi ceux que Chardin a peints.

Il convient de signaler, au nombre des autres œuvres extrêmement rares de J.-B.-Siméon dans ce genre, « son portrait par lui-même et le portrait de d'Alembert », indiqués par Dussieux, à Stafford-house ; un *Portrait de Rameau,* en habit rouge, au musée de Dijon, dont la figure très fine, d'une douce bonhomie inspirée, est d'un bel ovale; enfin, un *Portrait de François Panard,* le chansonnier ami de Marmontel, en manches de dentelles, veste brune et jabot, est de l'effet le meilleur. De tous ces portraits, inégaux de valeur et même d'attribution, dont le temps n'a laissé subsister qu'un petit nombre, un se place toutefois hors de pair : c'est le très beau *Sedaine,* exposé en 1907 et dont M. P.-A. Cheramy fut l'heureux possesseur. La touche, ici, n'est pas hésitante ainsi qu'elle est dans *le Chimiste,* ou d'une dureté un peu froide, ainsi que dans *le Rameau* ou le *Panard;* elle est douce en étant ferme, onctueuse en même temps que solide. Michel est représenté dans ce moment de sa vie où, son père étant mort et lui n'étant pas encore entré chez Buron, il gagnait péniblement, en taillant des pierres, le pain quotidien pour sa mère et ses frères. Michel est tourné aux trois

quarts en avant : il regarde devant lui ; il porte un chapeau et un habit de maçon ; il tient solidement un marteau à la main. C'est un garçon droit, éveillé, charmant, à la figure vive et pétillante. Un menton imberbe, un nez court et bien fait, un petit air de raillerie aux lèvres, une allure assez ingénue d'adolescent, n'est-ce point tout Sedaine vers ce temps de sa vie où il était philosophe et poète sans le savoir ? Le portrait, à demi visité de soleil, à demi baigné d'ombre, que J.-B.-Siméon a tracé d'un ami si semblable à lui par tant de rapports du cœur et du talent, demeure, avec sa tonalité tendre, sa note en mineur et son aspect clair, l'un des plus limpides et des plus frais que le merveilleux maître ait peints de toute sa vie. Un ouvrage aussi parfaitement heureux que celui-là, — et le *Rameau,* le *Panard* et l'*Aved* admirés, — la question des figures peintes de Chardin — que les Goncourt déclaraient pleine de mystère — n'en demeure pas moins singulière. Toutes les controverses ont été émises (1) sur ce sujet obscur ; une opinion générale a pourtant pré-

(1) MM. de Goncourt notamment, après avoir admiré chez M. E. Marcille « un portrait de femme non signé, dans lequel, à leur jugement, tout est de Chardin sauf la tête », avaient risqué cette hypothèse : « Le compagnon d'atelier, l'ami d'Aved, n'aurait-il pas quelquefois habillé un portrait d'Aved, qui serait alors un Chardin jusqu'au cou? » Cette hypothèse, non invraisemblable, expliquerait bien des confusions, autoriserait des attributions souvent aventureuses. Elle est trop facile pour être adoptée sans examen.

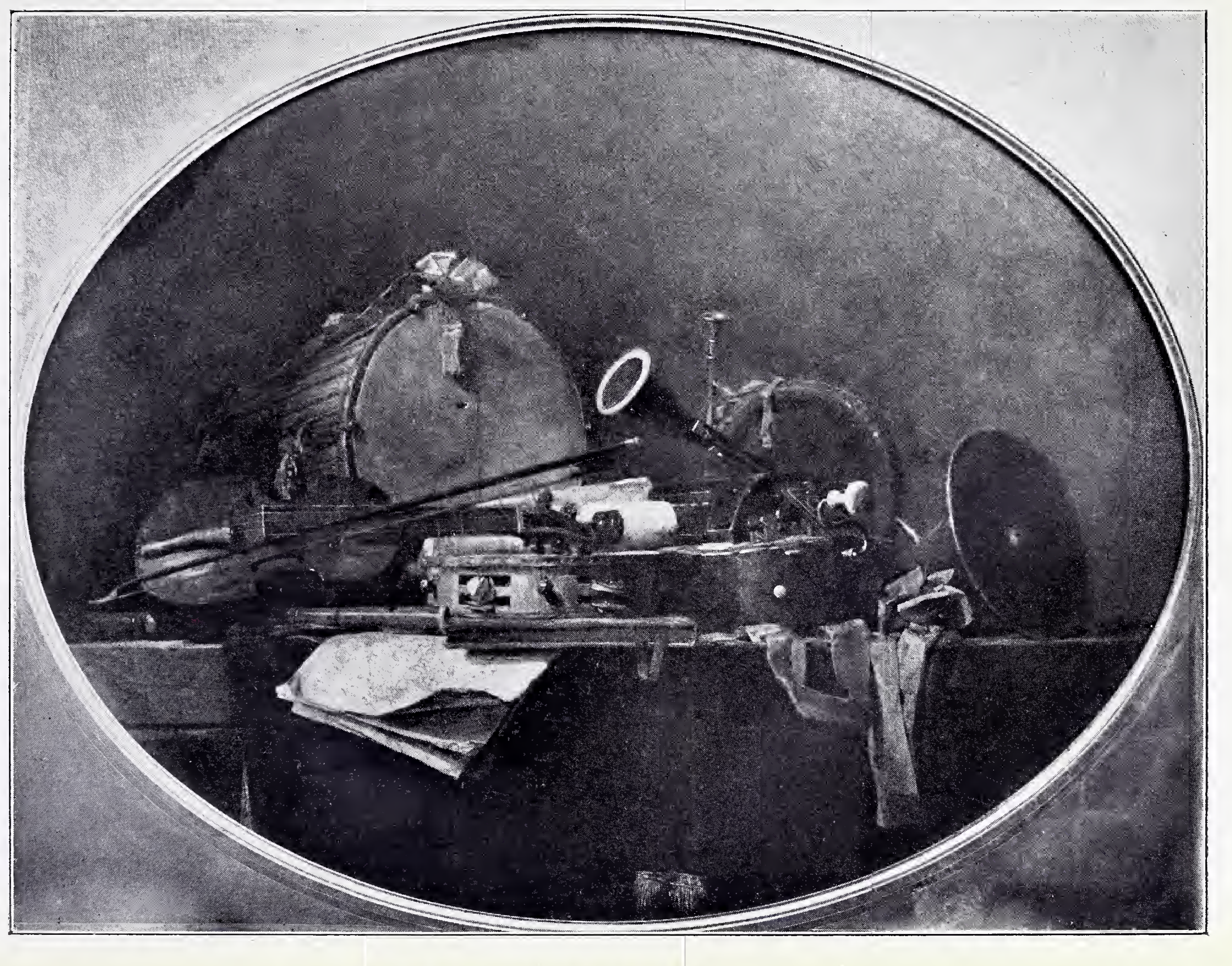
valu : c'est que Chardin — ses petites scènes familières des enfants et des femmes mises à part — ne paraît pas avoir excellé, autant que dans les autres genres, du côté du portrait. Plusieurs reproches — notamment pour le *Portrait d'Aved* — lui furent souvent adressés quant au manque de relief de ses figures. L'artiste eut conscience autant que personne de ces faiblesses, et nous verrons plus tard quelle gageure insensée pour un homme de son âge il tentera un jour pour se surpasser. Nous assisterons à ce fait prodigieux dans les annales des arts d'un peintre presque octogénaire retrouvant tout à coup, vers la fin de sa vie, dans un genre qui ne fut jamais le sien, une vigueur de jeunesse, une affirmation de force, un sursaut de volonté dont il n'est pas d'exemple dans toutes les écoles. Parvenu au déclin d'une vie déjà longue, à la veille de mourir, Chardin — vainqueur enfin de soixante années de tâtonnements et de recherches dans les beaux-arts — exécutera ces pastels du Louvre égaux aux portraits les meilleurs des maîtres. Un renouvellement admirable de son talent ancien apparaîtra dans ces pages ultimes pour étonner ceux qui l'accusaient le plus de répétition. Un éclair de génie animera ces œuvres d'une puissante vieillesse. Aux critiques sur son manque de sûreté dans le portrait, sur sa monotonie et sur ses défaillances, Chardin réservera la réplique inouïe de ses pastels;

à ceux qui doutaient des ressources de son talent, il répondra par cette finale éclatante.

Loué des uns, honoré des autres, estimé par tous pour sa valeur et sa droiture, il eût pu mener aux galeries du Louvre une vie considérée et sans infortune; mais, depuis longtemps déjà, une ombre obscurcissait ce tableau de son bonheur; un souci secret, refoulé longtemps mais enfin public, affligeait le bon et vieux maître. Chardin, depuis vingt ans déjà, souffrait dans son fils, dans le peintre de *Mathathias,* dans ce Pierre Chardin dont la fin devait demeurer si mystérieuse et qui, avec le talent dont il était doué, avec sa facilité et un peu plus de mesure, eût pu convenablement recueillir l'héritage de son nom.

Enfant du peintre et de Marguerite Saintar, Pierre (né en 1731) avait reçu de sa mère une langueur de santé, une nervosité d'âme et surtout une sensibilité extrême de caractère qui ne manquèrent pas d'être, plus tard, funestes à tous ses projets.

Assez doué sous le rapport de l'instinct, Pierre Chardin était loin de posséder cette pondération, ce sentiment de l'ordre, enfin cette santé, cet équilibre dans la nature auxquels son père avait dû de triompher de tant d'obstacles. « Un raisonneur fort peu raisonnable », voilà comment Cochin — qui l'aimait et le protégeait pourtant — a jugé ce garçon. « Une tête mal organisée », un être fantasque



LA MUSIQUE CIVILE (1767).

Collection de Mme Jahan-Marcille.

et toujours tourmenté, un inquiet de son art, jamais heureux, toujours chagrin, rebuté au premier échec, sans suite dans le talent et la volonté, voilà le fils d'un pareil maître! J.-B.-Siméon, qui se montra toujours très attaché à cet enfant, ne sut pas l'astreindre assez à sa forte discipline, à sa règle austère, à ses principes corrects d'étude et de patience; il espéra trop de l'impulsion de ce tempérament emporté et jugea, — mais mal — que l'inspiration et l'habileté suppléeraient, plus tard, au travail et à la technique. Lui, qui avait dit avec tant de raison : « Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature », il hésita dans l'éducation artistique de son fils : il ne le maintint pas assez solidement dans la règle; enfin il eut le tort, impardonnable de la part d'un peintre de sa valeur, de l'éloigner trop tôt de la réalité, et de pousser son goût, pourtant assez fin, du côté d'un genre éloigné de toute vie et de tout sentiment. Chardin — qui le croirait? — orienta son fils vers les sujets de l'histoire et de la mythologie; lui, le peintre libre entre tous, l'ennemi de tout talent officiel, le poète émouvant de la vie simple, un intimiste exquis, — plus grand que les Flamands et les Hollandais, — le seul depuis les Le Nain qui ait eu cette saveur, accomplit cette action inexplicable et folle d'engager dans la voie d'un art de convention un jeune homme adroit et qui, peut-être, sans ce départ initial, eût mieux fait.

Ce n'est pas que Pierre Chardin fût dénué de finesse où se fît de lui-même une idée trop haute; mais il eût voulu parvenir du premier coup à la perfection; une négligence foncière empêchait celle-ci d'aboutir. Il avait du moins conscience de sa faiblesse; il sentait les défauts de ses travaux; mais il sentait vivement aussi — et c'est là son excuse — les qualités de ceux des autres. « Un jour — écrit Diderot à Falconnet (1766), le fils de Chardin et quelques élèves en peinture considéraient ensemble un tableau de Rubens. L'un disait : « Mais « voyez donc comme ce bras est contourné. » — Un autre : « Appelez-vous cela des doigts? » — Celui-ci : « Et d'où vient cette jambe? » Celui-là : « Comme ce col est emmanché! Mais toi, Chardin, tu ne dis rien? — Pardonnez-moi : je dis qu'il faut être f..... bête pour s'amuser à relever des guenilles dans un chef-d'œuvre où il y a des endroits incompréhensibles, à dégoûter à jamais de la palette et du pinceau. » Cette réponse — malgré le découragement qu'elle atteste — n'est déjà pas si mal. Elle dénote assez que tout n'était pas vide en cette tête mal faite et qu'un jugement sain inspirait parfois ce garçon inquiet.

Destiné au prix de Rome, qu'il remportait à vingt-deux ans, en 1754, avec un *Mathathias*, tableau fort peu remarquable mais cependant meilleur que tous ceux de ses rivaux, Pierre était admis à l'école dite des Élèves protégés, fondée

jadis au Louvre par M. de Tournehem. Quelque temps après ce début heureux s'ouvrait à Versailles, en avril 1755, dans les appartements du roi, l'exposition des œuvres des jeunes pensionnaires. Chardin fils y parut avec un *Alexandre s'endormant avec une boule dans la main,* catalogué ainsi par le duc de Luynes : « Par Chardin, âgé de 22 ans, qui n'est que depuis vingt mois dans l'école. » Appelé enfin à Rome trois années après, Pierre fut reçu à l'arrivée par Joseph Natoire, successeur de de Troy, alors directeur. Chardin fils, à peine installé, se montra turbulent et coléreux, chercha querelle à Natoire au sujet des logements et, ne se soumit point à l'étude des maîtres. L'intervention de Cochin et de M. de Marigny qui le tancèrent par lettres, mais assez doucement à cause de son père, amena seule un peu d'ordre au milieu de sa conduite. Il n'apparaît pas que la fréquentation des chefs-d'œuvre des grands Italiens l'aidât beaucoup à trouver sa voie dans les arts. En résumé il languit à Rome et ne produisit d'assez bien que quelques petites sanguines des environs, données par lui à l'architecte Trouart, où s'annonce un émule assez bon de Robert.

Revenu en France en 1762, Chardin fils n'y fit pas merveille. Cochin avoue qu'il avait « une couleur assez harmonieuse et de l'intelligence pour les effets »; mais ajoute-t-il aussitôt « il est resté peu de tableaux de lui parce que, ne pouvant jamais

se satisfaire, il n'en achevait presque aucun (1) ».

En 1767, M. le marquis de Paulmy se rendait auprès de la République de Venise en qualité d'ambassadeur de France. Sur la recommandation de Doyen, il emmena Chardin fils avec lui. Ce séjour, le second du jeune homme en Italie, devait se terminer de la manière la plus tragique. « Il resta avec M. de Paulmy tout le temps de son ambassade, écrit Cochin dans ses notes; mais, il ne revint pas en même temps : il resta à Venise, et, peu d'années après, on apprit qu'il était tombé dans un canal et qu'il s'y était noyé. » Le secret de cette fin — placée par les biographes en 1768 — n'a jamais été bien élucidé. Le coup n'en porta pas moins vivement sur le père. Chardin avait une affection profonde pour ce fils manqué de son génie; il espérait malgré tout en lui pour l'avenir. Cette mort fut l'événement le plus douloureux de sa vie; il en garda toujours le navrant regret.

(1) Lettre à Haillet de Couronne. M. Laperlier possédait un de ces tableaux.



Phot. Hanfstaengl.

LA GOUVERNANTE (1739).

Vienne, galerie Liechtenstein.



CHAPITRE VII

L'EFFORT FINAL ET LA MORT

Les ennuis principaux de ces années dernières de la vie du vieux maître — joints aux soucis d'une santé chancelante — provinrent tout d'abord de l'éloignement que le nouveau roi imposa à M. de Marigny. A l'avènement de Louis XVI, Charles-Claude La Billarderie comte d'Angiviller prit la direction des bâtiments, jardins, manufactures et académies. Dévoué au règne qui commençait, de nature hautaine et de peu de goût, le nouveau directeur général s'appliqua de toutes ses forces, dès son avènement, à détruire le ton d'indépendance et d'initiative, l'originalité et la fantaisie, enfin l'émulation que M. de Marigny, homme bien plus éclairé, avait suscités partout dans les arts. Le gouvernement de ces derniers devint, entre ses mains, une manière d'administration. La rigueur

dont il fit montre, aussitôt son élévation, contre tout ce qui pouvait rappeler, à ses yeux prévenus, l'autorité de son prédécesseur, ne fut pas sans jeter un trouble assez grand dans le monde des peintres, graveurs et statuaires de l'Académie. Au nombre de ces derniers était le secrétaire perpétuel Cochin. Cochin — l'ami de Chardin — avait été longtemps le confident préféré, le conseiller adroit et le plus écouté de l'ancien directeur des bâtiments. Charles-Nicolas, artiste épicurien par excellence, était bien l'intendant qui convenait à quelqu'un comme M. de Marigny. M. de Marigny tombé, *le chevalier Cochin* ne pouvait continuer à servir sous un nouveau maître. Ceux qu'il avait protégés jadis, Coustou, Soufflot, Pigalle, Bachelier, Chardin, commencèrent à souffrir du discrédit qui atteignait leur ami commun. Cette disgrâce s'étendit à l'Académie où l'autorité de Pierre, soutenue par celle d'Angiviller, grandit bientôt au point d'ébranler le crédit si profond de Cochin.

Ce Pierre, peintre et graveur, élevé à l'école de Natoire et que le duc d'Orléans avait pris pour son premier peintre, était parvenu, par ses manières souples autant que par la neutralité d'un genre sans éclat, à s'élever aux postes les plus enviés de l'art de son temps. Surinspecteur des Gobelins, premier peintre du roi à la mort de Boucher, il s'était vu porté à la direction de l'Académie royale de peinture et sculpture. Le comte d'Angiviller

affermit son pouvoir de tout son crédit, et ce fut un ennemi de plus que Cochin, qui compta jadis Caylus et Mariette pour adversaires, vit grandir contre son influence. A l'Académie, la scission se fit chaque jour plus profonde entre les deux hommes. Séguier, présenté par Cochin à l'élection, échoua devant l'abbé de Saint-Non, le favori de Pierre. Celui-ci rendit la position si dure à Charles-Nicolas que le graveur, lassé d'une guerre furieuse et sans profit pour l'art, résigna ses fonctions de secrétaire perpétuel. Pierre, ajoutant encore à l'excès de sa cabale, au lieu de situer Cochin à une place honorable dans l'Académie, eut le mauvais goût de vouloir le mettre à toute force dans les derniers rangs, à la suite même des plus jeunes des artistes admis. Une injustice si grande indigna beaucoup d'académiciens, et Chardin le premier. Ami de Cochin autant que respectueux de la plus stricte équité morale, Chardin ressentit plus vivement que personne l'affront infligé par Pierre à l'Académie. Il en écrivit, le 21 mars 1777, à M. le comte d'Angiviller, et cette lettre — où perce l'amertume d'un cœur meurtri mais toujours sensible — atteste avec quelle fermeté et avec quelle droiture J.-B.-Siméon se maintint jusqu'au bout dans l'honneur. « La bienveillance dont vous m'avez honoré depuis longtemps — disait le bonhomme, dès le début de sa lettre au directeur des bâtiments — m'inspire une confiance

sans bornes pour vous ouvrir mon âme tout entière sur une affaire dans laquelle je me crois blessé. Je crois devoir la soumettre à votre jugement; si je me suis trompé, mes intentions sont droites et louables, et votre équité mettra dans la balance les torts et les raisons...

« Ce que je n'avais point encore vu, quoique ancien, ajoute Chardin un peu plus loin, ce sont des procédés semblables à ceux de M. Pierre. C'est qu'un directeur de l'Académie (au mérite duquel d'ailleurs nous rendons tous justice) apporte une délibération toute faite et la dicte à notre jeune secrétaire pour la faire enregistrer despotiquement, sans souffrir que l'Académie aille aux voix. Il était question, dans cette délibération, de donner à M. Cochin le titre de conseiller.

« Je me suis levé au nom de tous mes confrères qui étaient prévenus, j'ai plaidé la cause de l'honnêteté, j'ai demandé que l'on tînt compte à M. Cochin du temps qu'il a exercé le secrétariat et qu'il datât de sa nomination à cette place pour prendre rang parmi les conseillers...

« Cette demande que je faisais de le mettre au rang indiqué par son ancienneté a paru si juste à l'Académie qu'elle a été reçue avec une sorte d'acclamation; cependant M. Pierre s'est élevé contre... Pour moi, Monsieur, le bon sens me dicte que lorsque, après vingt ans de service, on met un officier à la queue de sa compagnie, lors-

qu'on dit que c'est par récompense et qu'on le fait inscrire ainsi, on commet une inconséquence; et je crois que M. le Directeur a manqué lui-même aux statuts en empêchant de délibérer... »

Mais Pierre n'a pas été moins injuste envers Chardin qu'il l'a été avec Cochin. Le vieux maître a vivement ressenti les effets de l'humeur du favori. Pierre est le protégé du directeur des Bâtiments, de d'Angiviller lui-même. C'est donc à d'Angiviller que s'adresse Chardin humilié des paroles piquantes de son collègue. Un autre, à sa place, eût accepté l'outrage, ou, sans l'accepter, n'eût jamais osé, avec tant de fierté simple, en appeler à si haut seigneur. Mais, là comme toujours, Chardin se fait voir ferme et respectueux, correct et décidé. Ce fils d'artisan a son honneur; il est vieux et podagre, accablé de peines et de souffrances; mais, à la moindre attaque, il faut voir avec quelle ardeur il défend son nom et riposte à ceux qui le croyaient vaincu. Pierre, non content d'accuser Chardin de cabale, aurait ajouté, « en parlant à M. d'Azincourt, à voix basse à la vérité », mais assez haut pour être entendu, « que c'étaient ceux à qui M. Cochin avait fait avoir des bienfaits du roi qui levaient ce lièvre-là. — On ne peut blâmer la reconnaissance, a dit M. d'Azincourt. — On donnait alors, dit encore M. Pierre, des pensions à tout le monde. » — « Je ne puis, écrit Chardin froissé de cette sotte attaque, me faire l'applica-

tion de ce discours sans en être blessé. Croit-il que M. Cochin a surpris pour moi la religion de ses supérieurs? J'ai osé présumer que je devais ces bienfaits à mes services et au peu de talent que Dieu m'a donné (1). »

A cette plainte si élevée, qui respire tant de franchise et tant de dignité, qu'aucune basse rancune n'anime et qui n'est que l'expression de la douleur, d'Angiviller répondit par une lettre assez froide où, tout en donnant raison à Pierre, il protestait de son respect pour Chardin. « ... Quant à l'autre objet de votre lettre, disait le directeur des Bâtiments, vous avez à l'estime de tous les artistes des droits tels que vous auriez tort de vous faire l'application du discours dont vous vous plaignez; rien n'est plus contre l'idée de M. Pierre qui ne m'a jamais témoigné pour vos talents et votre personne que des sentiments incompatibles avec une pareille application (2). »

Chardin, dans l'excès de sa loyauté, avait cru bon d'envoyer « à M. Pierre lui-même » une copie de sa lettre à d'Angiviller. Le peintre de *Diomède* et de *Jean-Baptiste* s'offusqua-t-il de cette démarche? Il faut bien le penser, puisque

(1) Archives nationales O'1924 et *Chronique des arts* (11 novembre 1899). Deux lettres inédites de Chardin publiées par M. Marc Furcy-Raynaud.

(2) Réponse d'Angiviller à Chardin du 2 avril 1777. Archives nationales O¹1924

l'année suivante (juillet 1778), à la demande de pension que Chardin adressait, au nom de sa femme et au sien, en raison des soins rendus par eux dans la gestion des biens de l'Académie (1), au comte d'Angiviller, ce dernier, sèchement, discutant des chiffres et montrant son humeur, avait répondu : « La juste distribution des grâces est, vous le savez, un des premiers encouragements des talens; et, quoique votre talent et vos services justifient ce qui a été fait pour vous, je pense qu'un grand nombre de vos confrères ne pourraient le voir porter plus haut sans mécontentement (2). » Ces confrères étaient évidemment Vien, Falconnet, Pierre et tous ceux de ce parti.

Chardin, qui avait « malheureusement éprouvé que les études longues et opiniâtres qu'exige la nature ne *conduisent* pas à la fortune (3) » avait vu la lenteur de son travail s'accroître avec les années. Sa production était devenue si mince que, sans les pensions que le roi lui faisait et sans le logement du Louvre, il eût eu bien de la peine à subsister. Dès 1774, cette gêne s'était accrue au point que les époux Chardin avaient dû, bien à

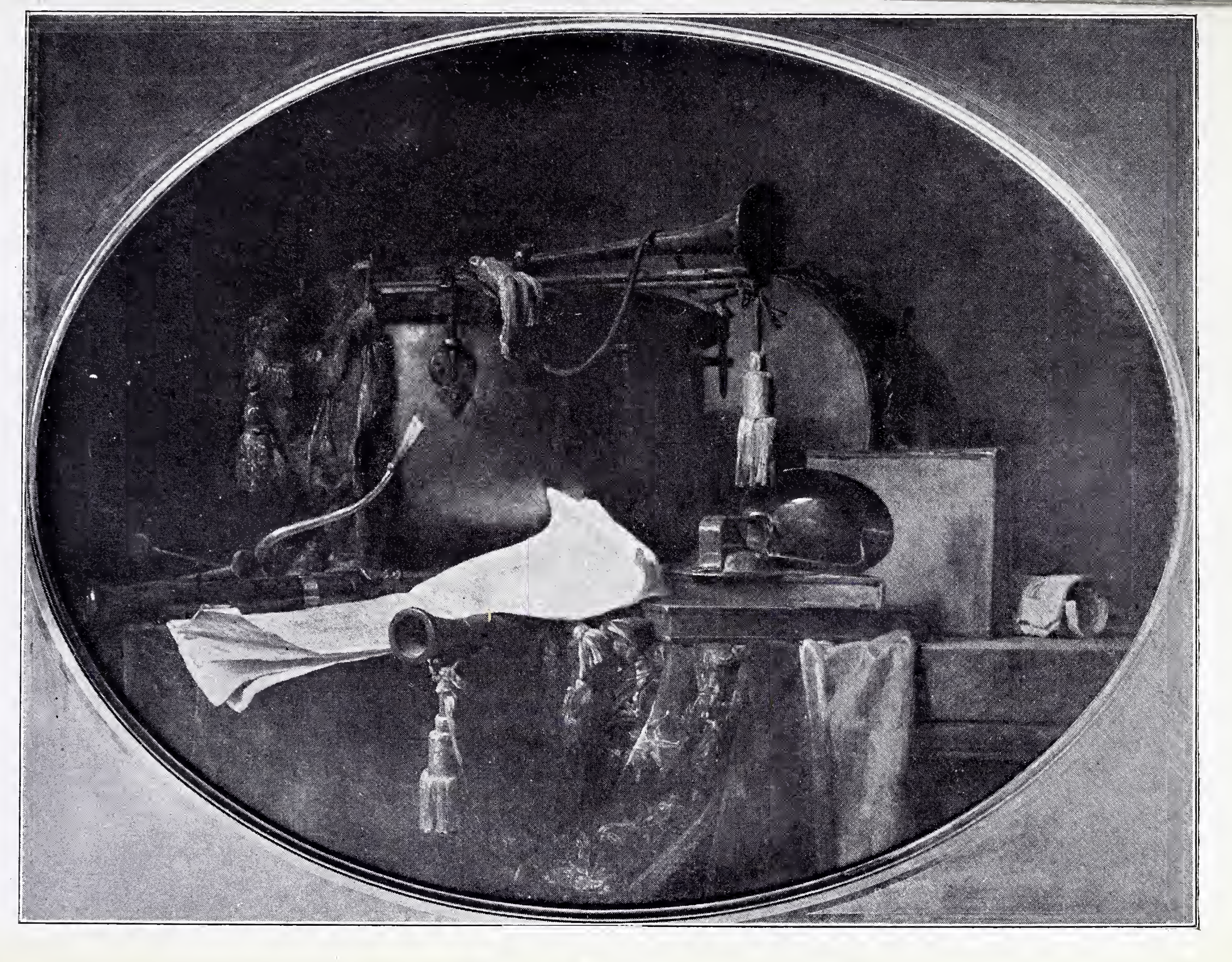
(1) Lettre de Chardin à d'Angiviller, Archives nationales, O[1]1924.

(2) Réponse d'Angiviller à M. Chardin, « peintre du Roy » (21 juillet 1778).

(3) Lettre de Chardin à d'Angiviller. Archives nationales, O[1]1924.

regret, vendre leur maison de la rue Princesse, moyennant 18,000 livres, au sieur Gilles Petit, menuisier. Une telle situation — indigne d'un homme qui avait donné tant de lui-même aux autres et s'était prodigué avec un zèle si grand au profit de ses confrères — suffisait bien à excuser la démarche tentée auprès d'Angiviller. Une réponse favorable — au lieu de la fin de non-recevoir laconique qu'on a vue — eût été d'autant plus heureuse, qu'à mesure qu'il avançait en âge, Chardin voyait sa santé décroître. Au dire d'Haillet de Couronne, il était « cruellement tourmenté des douleurs de la pierre qui, sans être entièrement formée, s'en allait par écailles ». Cette atroce maladie avait commencé à faire sentir ses effets chez lui une dizaine d'années avant sa mort. Dès 1770, nous le voyons, dans une lettre à M. de Marigny, parler « des infirmités dont il est accablé » et qui l'empêchent d'aller remercier le frère de Mme de Pompadour de la part qu'il lui donne sur la pension de Boucher. En 1772, de Rouen (7 février), Descamps, l'exquis écrivain-peintre, écrit à Desfriches à Orléans et lui mande qu'il a reçu, de Paris, un billet de M. Cochin. « Il me marque, dit-il, que notre ami M. Chardin souffre toujours (1). » Cette souffrance ne contribua pas peu à développer chez le maître le côté atrabilaire d'une

(1) Paul Ratouis de Limay, *Un Amateur orléanais : Aignan-Thomas Desfriches*.



LA MUSIQUE MILITAIRE (1767).

Collection de Mme Jahan-Marcille.

humeur aigrie par les chagrins, à aiguiser une susceptibilité extrême et douloureuse.

Les dernières années de la vie du vieux peintre furent des plus pénibles. Chardin, si délicat et si sensible à tous les froissements, souffrait pour sa femme réduite à une vie plus humble que celle qu'elle avait souhaitée; il souffrait pour lui-même, il souffrait pour Cochin son ami. Enfin, il souffrait de l'indignité que quelques-uns de ses collègues et notamment Pierre avaient montrée envers lui; il souffrait dans son fils, le pauvre Pierre Chardin, qu'il avait perdu sans s'en consoler; il souffrait de sa maison de la rue Princesse vendue à Gilles Petit et dont les murs étaient empreints de tant de souvenirs lointains de son passé; mais, surtout, il souffrait du mal incurable qui le minait lentement. Ces querelles académiques, ces peines du cœur et de l'esprit, ces misères de l'âge, malgré leur acuité, n'avaient pourtant pas abattu sa vaillance. C'est au milieu de ces maux accrus par les années, parmi tous ces obstacles, dans ces difficultés suscitées à chaque heure devant lui, que scintille, avec une intensité d'autant plus vive qu'elle est plus mortelle, l'éclair final de son génie. Une dernière fois Chardin se dresse avec courage; il trace ses pastels magnifiques; et c'est un spectacle plein de grandeur et de beauté que celui de cet artiste atteint par les années, maîtrisant ses maux, faisant taire sa douleur et manifestant, dans le moment

extrême de sa vie, une vitalité et une vigueur sublimes!

« Mes infirmités, écrira Chardin à d'Angiviller, en 77, m'ont empêché de continuer de peindre à l'huile; je me suis rejeté sur le pastel... (1) » Si nous en croyons les deux portraits de lui-même exposés aux salons de 1771 et 75, ces infirmités ne tenaient pas qu'à la pierre et ne faisaient pas que briser son corps; les soins qu'il prend dans ces effigies d'abriter ses regards par un abat-jour, des lunettes ou de grosses besicles attestent assez que sa vue était aussi atteinte et que l'affaiblissement progressif de ses yeux venait s'ajouter encore à ses autres souffrances. Le pastel, d'une pâte douce et tendre et d'une composition, d'un éclat moins vifs que la couleur à l'huile, devait, par l'imprévu de ses gammes, l'impalpable et fragile pollen de ses crayons, convenir au regard fatigué de cet homme qui n'avait, depuis l'enfance, vécu que par la lumière, vibré que par la fougue et le jeu des nuances. Le pastel, ce fut, au crépuscule attristé de cette vie, le beau et dernier rayon, la caressante grâce, la suprême et moelleuse tendresse. A l'aide du pastel, Chardin tombé aux répétitions un peu monotones, se retrouve tout entier grand et beau créateur, interprète ardent et vivant de la nature. Las de la couleur dont il a tiré

(1) Archives nationales, O'1924.

depuis cinquante années tant d'effets différents, tant de multiples et merveilleuses lueurs, il saisit ces fragiles crayons de son vieil âge; et, lui qu'on croit usé, à bout de forces et de talent, lui qu'on croit fini à jamais pour les arts, accomplit ce tour de force admirable de renouveler son genre, de rajeunir sa verve, et, dans ces œuvres finales, d'allumer l'ultime incendie de sa palette.

« Ses pastels, ont dit MM. de Goncourt, sont les adieux de sa lumière. » Mais ces adieux sont beaux et rayonnants; cette lumière intense, sans avoir la chaleur des midis, a le reflet puissant, vaste et coloré de ces couchants splendides où le soleil, à peine envahi par la nuit, brûle encore la terre.

Certes, Chardin, ici, est au soir de son art; mais il en est aussi à l'épanouissement le plus grandiose; il en est au moment extrême où l'artiste, guetté par la mort, voit ses heures comptées, et, dans peu d'instants, rassemblant ses forces, donne un décisif et final effort. Ici, l'effort donné est d'autant plus vaste et plus déconcertant que l'homme qui s'y affirme a soixante-douze ans, qu'il est atteint de maux et de chagrins divers, mais surtout qu'il est depuis plus de cinquante années à la merci de la plus rigoureuse des techniques! L'effort, si splendide ici, ne consiste pas, ainsi que chez La Tour ou chez Perronneau, professionnels du crayon, à réaliser le chef-d'œuvre d'un genre; à perfectionner, à force de patience et d'amour, une

façon de dessiner et peindre admise depuis longtemps; d'avancer en finesse, en vigueur dans l'exécution; il consiste, — action bien plus difficile, presque impossible, folle dans son audace, — pour l'artiste arrivé au terme de sa carrière, à laisser là un genre, à en prendre un autre; à quitter le pinceau, à saisir le crayon, et, sans études spéciales pour cela, sans préparation laborieuse ni apprentissage, à donner, du premier coup et dans la première œuvre, un chef-d'œuvre sans recherche ni hésitation.

Ces deux chefs-d'œuvre : le *Chardin aux besicles* et le *Chardin à l'abat-jour,* — auxquels il faut joindre le portrait de Marguerite Pouget également au Louvre, — ne valent pas seulement par l'expression qui est belle, par la lumière qui est limpide et la couleur qui est heureuse; ils valent également par l'affirmation de cette technique si originale à laquelle obéit toujours le grand maître. Pour dessiner au pastel, Chardin n'abdique pas le « faire » qu'il avait dans la peinture; il s'y conforme au contraire avec un soin fidèle. Approchez de ces cadres, penchez-vous sur ces bons et vieux visages de l'homme et de la femme, étudiez le grain du crayon, le duvet des couleurs, la pulpe adoucie des nuances; discernez sur la peau des joues, le bonnet de nuit, le ruban bleu, l'abat-jour et le foulard en mazulipatam, les petites vergetures écrasées des teintes, le parallélisme et la division des traits,



Phot. A. Giraudon.

MADAME CHARDIN (1775).

PASTEL.

Musée du Louvre.

l'empâtement intentionnel des ombres, toujours, comme dans la peinture, « c'est la même main sûre et libre (1) », toujours c'est le modelé impeccable et la touche ardente, toujours c'est la vigueur, toujours c'est la nature. « La fraîcheur des tons de la tête de femme, à côté de la vigueur de ceux de l'homme (ajoute un critique contemporain), forment un contraste vrai et rempli de goût; à quoi l'on doit ajouter que le faire en est magique, fier et de la plus grande hardiesse (2). » AdmirezMarguerite Pouget. Elle est, dans cette œuvre inspirée par elle, extrêmement fine et vénérable. Une douce lumière envahit ses traits; ses yeux s'éclairent à cette lueur; ses joues un peu fondues, son menton rond, son bonnet enrubanné composent une harmonie tendre. Et son front pâli par les ans, ses lèvres animées d'un sourire, ce teint « des joues semblables à un fruit sur lequel l'hiver a passé (3) », ce nez aminci, ce menton gras, ce regard, sont d'une féminité frileuse et douillette, d'un accord charmant et délicat. Chardin a mis tout son amour d'époux dans son œuvre de peintre; il a travaillé avec plus de perfection encore que les siens ce pastel de sa femme; il s'y est montré plus appliqué et plus fervent. Ici, en effet, ne se voient pas, comme dans les figures d'hommes, les hachures

(1) Diderot, *Salon de 1771*.
(2) Jugement porté en 1773 (cité par Bocher).
(3) Goncourt, *ibid.*

du crayon, les balafrures et les écrasis des teintes, la division souvent outrancière des traits. Une espèce de fonte a mêlé les tons et la note mineure, avec sa dominante, étend sur ce placide visage une caresse très douce où rien ne vient jurer.

Une petite tête de *Jacquet* (ou jockey, petit valet), également au pastel, est le dernier ouvrage que le maître, à la veille de mourir, ait peint de cette manière. « On a beaucoup parlé, dit à ce propos le *Nécrologe,* du dernier Salon de 1779, et la reine, ainsi que toute la famille royale voulurent le voir et en témoignèrent leur satisfaction. Un des morceaux qui firent le plus plaisir à Madame Victoire, dont le suffrage éclairé fait l'ambition des meilleurs artistes, fut un tableau de Chardin représentant un petit Jacquet. Elle fut frappée du naturel de cette figure, et, le lendemain, cette princesse envoya au peintre, par M. le comte d'Affry, une boîte en or comme témoignage du cas qu'elle faisait de ses talents. »

Madame Victoire, en apportant le final hommage de son siècle au génie de Chardin, empêcha que le grand artiste mourût dans l'oubli. L'année 1779, qui est certainement celle où il souffrit le plus de tous ses maux, allait finir son cours sur la quatre-vingtième année du vieux peintre. Un pastel de sa vieillesse, appartenant à M. Léon Michel-Lévy, nous dit d'une manière presque effrayante à quel point il était amaigri alors; comme ses traits étaient amin-

cis, son nez pincé, son regard chargé de fatigue et de résignation. Aux souffrances de la pierre, à la décrépitude apportée par l'âge, une hydropisie implacable ajouta, dès le début de novembre, une nouvelle épreuve. En peu de jours, l'état de Chardin devint si inquiétant que François Doyen, ami et voisin de l'artiste, en fit part en ces termes affligés à M. Desfriches :

« Aux galeries du Louvre, ce 16 novembre 1779.

« Monsieur,

« Je suis chargé de la part de Mme Chardin de vous faire bien des excuses de ce qu'elle n'a pas eu l'honneur de vous remercier et de vous faire part de sa situation qui est bien douloureuse. M. Chardin a reçu le bon Dieu; il est dans un état d'affêssement qui donne les plus grandes inquiétudes. Il a toute sa tête; l'amflure des jambes a passé dans différantes parties de son corps; on ne sait ce que cela deviendra. Vous devés juger de sa situation et de celle de ses amis. Elle vous fait bien des compliments. Je vous renouvelle mes remerciements très humbles. J'ay l'honneur d'être très parfaitement, Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur (1).

« DOYEN. »

(1) Cette lettre, déjà parue dans les *Amateurs français* de Dumesnil, a été rétablie, dans son intégralité, par M. Paul Ratouis de Limay, dans son livre sur *Aignan-Thomas Desfriches*.

Jusqu'à la fin, Chardin, entouré de sa femme, de ses frères et de ses amis, supporta stoïquement la douleur; son visage avait conservé sa grave et sereine bonté; il était demeuré extrêmement soigneux de lui-même, et, dit Renou dans son *Éloge,* il continua à se faire raser chaque jour jusqu'à la fin. Celle-ci arriva le 6 décembre, un peu plus tôt qu'on n'aurait pensé. M. Chapeau, curé de Saint-Germain l'Auxerrois, vint administrer M. Chardin aux galeries; et ce grand peintre qui avait aimé plus que tout au monde les reflets et les rayons, le clair et l'obscur, et qui avait été un si grand magicien de la lumière, ferma ses yeux à la limpidité du jour. Ses mains, qui avaient tenu le pinceau et le crayon pendant soixante ans pour l'honneur des arts, cessèrent de bouger et son cœur de battre. Il était à peu près neuf heures du matin quand il expira.

Le lendemain, mardi 7 décembre, Juste Chardin, « ancien entrepreneur des bâtiments du roy, et Noël-Sébastien, marchand mercier, » frères du peintre, apportèrent au convoi de J.-B.-Siméon le souvenir du quartier bourgeois, des petites rues paisibles et de la maison humble où ce grand artiste, quatre-vingts années avant ce jour final, était né rue de Seine, un matin de novembre, au chant des compagnons, dans le bruit des outils et le vol des copeaux.

Trois jours plus tard (10 décembre), Mme Char-

Phot. A. Giraudon.

LES DÉBRIS DU DÉJEUNER (1763).

Musée du Louvre.

din dont la situation, par suite du décès du peintre, se trouvait assez réduite, écrivit à M. d'Angiviller, sollicitant de conserver une « partie de la pension dont son mari avait été gratifié ». Le directeur général, toujours aussi peu bienveillant, répondit à cette requête bien naturelle avec l'aigreur accoutumée et ces mots cruels : « Ce serait un exemple qui entraînerait loin que d'accorder des pensions à des veuves d'artistes de l'Académie qui n'auraient point été spécialement au service des bâtiments *(sic)*. »

J.-B. Pierre ne voulut pas demeurer en reste avec son maître. Le 14 décembre, à l'Académie, il déclarait vacant le logement de Chardin au Louvre. Allegrain et Siffrède Duplessis se le disputèrent; et, pour les pensions, partagées entre Vernet, Van Loo et Brenet, elles n'allèrent point, même pour une part minime, à la veuve.

Cette dernière, mise en demeure de quitter les galeries, dut se séparer d'un grand nombre d'objets, meubles et tableaux provenant de son mari. En conséquence, le 6 mars 1780, « Me Hayot de Longpré, huissier, commissaire-priseur, assisté de Joullain, marchand de tableaux et d'estampes, quay de la Mégisserie », adjugèrent, à l'hôtel d'Aligre, un Bassan, un Van der Meulen, deux Boucher, deux paysages de Vernet et un *Épervier* d'Oudry, de la collection de M. Chardin. Quelques dessins, croquetons, pastels, menus tableaux,

deux mannequins et trois chevalets complétèrent la criée. Nous voyons, d'après « le livre d'adresses » de Joseph Vernet, que Mme Chardin se retira, dans la même année, « chez M. Atger, agent de change, rue du Renard-Saint-Sauveur, près de l'hôtel Montbason (1). »

Ainsi se dispersèrent les choses et les êtres qu'avait aimés ce grand et bon maître durant sa vie. Un lent oubli suivit, que les événements accrurent. La bourgeoisie, parvenue au pouvoir avec les Constituants de 89, les Législateurs de 91, les Conventionnels de 92, ne se souvint pas assez de la mémoire de l'homme à qui elle devait de survivre en de parfaites œuvres. Le mépris de ses tableaux, la dérision des bas prix de ses toiles commencèrent pour Chardin. Nous avons vu, au moyen des sommes atteintes plus tard par ses peintures et par ses pastels, dans quel injuste oubli la société nouvelle avait rejeté celui qui avait le mieux compris son expression grave et son âme intime. La répu-

(1) On peut lire, dans une lettre non datée écrite par Cochin à Descamps : « Mme Chardin demeure maintenant rue du Renard-Saint-Sauveur, chez M. Atger, agent de change. M. Dachet, oncle de M. Atger, ayant épousé une sœur de Mme Chardin,... M. Atger a offert à Mme Chardin de la recevoir chez lui où elle coulerait la vie douce, n'ayant plus le souci de rien que de sa santé... Ils ont une maison de campagne au moyen de quoi elle jouit d'un doux repos » (*Archives de l'art français*, t. V). Mme veuve Chardin mourut en 1791, âgée de quatre-vingt-quatre ans.

tation de Louis David, que Chardin, l'un des premiers, avait contribué à établir (1), s'étendit, avec despotisme, à toutes les formes de l'art. Ce fut un crépuscule où tout sembla sombrer de cette grande gloire.

Chardin — ainsi que Diderot l'avait prédit — est sorti enfin de ces ténèbres; il a repris, dans l'histoire de la peinture française, sa place qui est grande, sa réputation qui est magnifique. Le public, les lettrés et les amateurs contribuent désormais avec émulation à maintenir pure et haute la mémoire du vieux peintre, du narquois bonhomme, du doux et bon bourgeois qui n'eut — en son temps — qu'à ouvrir les yeux, regarder devant et autour de lui, pour créer, au moyen des fruits et des fleurs, des enfants et des femmes, des objets de sa maison, d'impérissables œuvres de tiédeur aimante, d'observation tendre et de vérité.

(1) En 1778, Chardin, de concert avec Pierre, Dandré Bardon, Pigalle, Cochin, etc... écrivait à propos des *Funérailles de Patrocle* : « Des encouragements sont dus au sieur David. Il montre la plus grande facilité dans le pinceau; sa couleur est animée quoique un peu égale; sa manière de draper est large et vraie. » Ces encouragements donnés au futur peintre du *Jeu de Paume,* des *Sabines* et de *Léonidas* se répétèrent, en 1779, en faveur de David. Chardin signa le second rapport le 10 avril, huit mois avant sa mort.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
1699	2 novembre. Naissance de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, à Paris. — Chardin entre dans l'atelier de Cazes. — Il passe dans l'atelier de Noël-Nicolas Coypel. — Participe avec J.-B. et Carle Vanloo à la restauration des peintures de la Grande Galerie de Fontainebleau. — Chardin peint *l'enseigne* d'un chirurgien-barbier. — Admis à l'Académie de Saint-Luc.	
1728	Jour de la Fête-Dieu. Chardin expose, pour la première fois, place Dauphine.	*La Raie*. — *Le Buffet*.
1728	le 25 septembre. Reçu et agréé à l'Académie de peinture comme peintre de fleurs, fruits et	

	sujets à caractère, le même jour que Jacques du Mont dit Le Romain et Bonaventure de Bar.	
1729.	Employé par Meissonier à des travaux de châssis destinés à Versailles.	
1731	1er février. Premier mariage de Chardin. Il épouse Marguerite Saintar.	
1731	18 novembre. Naissance de Pierre-J.-B. Chardin, fils du peintre.	
1732	Fête-Dieu. Chardin expose place Dauphine.	*Deux tableaux décoratifs* pour le comte de Rottembourg.
1733	3 août. Naissance de Marguerite-Agnès, fille du peintre.	
1734	Fête-Dieu. Chardin expose place Dauphine.	*La Blanchisseuse. — La Fontaine. — Le Château de cartes.*
1735	14 avril. Mort de Marguerite Saintar et de Marguerite-Agnès, femme et fille de Chardin.	
1735	2 juillet. Chardin prend part à l'Exposition restreinte, ouverte au Louvre par l'Académie.	*La Fontaine. — La Blanchisseuse. — Le Château de cartes.*
1737	18 août. Exposition au Louvre de MM. de	*La Fontaine. — La Blanchisseuse. — Le Château de*

	l'Académie royale (1).	*cartes. — Le Chimiste dans son laboratoire. — Petit Garçon debout avec son tambour. — Petite Fille aux Cerises. — Petite Fille au Volant. — Bas-relief de bronze.*
1738	18 août. Exposition au Louvre de MM. de l'Académie royale.	*Le Garçon Cabaretier. — L'Écureuse. — Dessinateur taillant son crayon. — Jeune ouvrière en tapisserie interrompant son ouvrage. —* Idem *qui choisit de la laine dans son panier. — Jeune Écolier assis dessinant vu de dos. — Le Toton. — Jeune Femme cachetant une lettre.*
1739	18 août. Exposition au Louvre de MM. de l'Académie royale.	*La Tasse de thé. — La Pourvoyeuse. — Les Bulles de savon. — Les Tours de cartes. — La Ratisseuse de navets. — La Gouvernante.*
1740	18 août. Exposition au Louvre de MM. de l'Académie royale.	*Le Singe peignant. — Le Singe antiquaire. — La Mère laborieuse. — La Petite maîtresse d'école. — Le Benedicite.*
1740	17 novembre. Chardin est présenté au roi par le contrôleur général.	
1741	17 novembre. Exposition au Louvre.	*Le Négligé ou la Toilette du matin. — Le Portrait du fils de M. Lenoir faisant un Château de cartes.*
1743	28 septembre. Chardin fait conseiller de l'Académie.	

(1) Exposition interrompue depuis 1704.

1743	7 novembre. Chardin perd sa mère.	
1743	17 novembre. Exposition au Louvre.	*Portrait de Me L... — Le Jeu de l'Oye... — Enfants jouant avec des cartes.*
1744	26 novembre. Second mariage de Chardin. Il épouse Françoise-Marguerite Pouget.	
1745	21 octobre. Naissance d'Angélique-Françoise, fille de Chardin, qui ne vécut pas.	
1746	18 août. Exposition au Louvre.	*Le Benedicite pour M. de La Live. — Amusements de la vie privée. — Portrait d'homme au manchon. — Portrait de M. Levret.*
1747	18 août. Exposition au Louvre.	*Les Aliments de la Convalescence.*
1748	18 août. Exposition au Louvre.	*L'Élève studieux.*
1751	18 août. Exposition au Louvre.	*La Dame variant ses amusements.*
1752	7 septembre. M. de Vandières obtient du roi une pension de 500 livres pour Chardin.	
1753	2 août. Chardin offre à M. de Vandières *la Dame qui s'amuse avec une serinette.*	
1753	18 août. Exposition au Louvre.	*Le Dessinateur* d'après le *Mercure* de M. Pigalle. — *Jeune Fille qui récite l'Évangile.*

1754.	Pierre Chardin le fils obtient le prix de Rome avec *Mathathias*.	*Le Quinze-Vingt.* — *Natures mortes.*
1754	25 juin. Mort de Cazes.	
1755	22 mars. Mort de Reydellet, huissier et concierge de l'Académie. Chardin est nommé trésorier à sa place. Supplée J.-André Portail pour le placement des tableaux au Salon. M. de Marigny le donne définitivement comme successeur à Portail, à la mort de ce dernier.	
1755	18 août. Exposition au Louvre.	*Enfants jouant avec une chèvre.* — *Animaux.*
1757	13 mars. Le directeur des bâtiments annonce à Chardin que le Roi lui accorde le logement laissé vacant aux galeries du Louvre, par suite du décès du sieur Marteau. Logement nº 12.	
1757	18 août. Exposition au Louvre.	*Natures mortes.* — *Portrait de M. Louis.*
1759	18 août. Exposition au Louvre.	*Natures mortes.* — *Animaux.*
1761	18 août. Exposition au Louvre.	Réplique du *Benedicite* pour M. Fortier, notaire. — *Natures mortes.*

1763 11 février. Cochin écrit à M. de Marigny au sujet de Chardin.	
1763 18 août. Exposition au Louvre.	*Natures mortes.*
1764. Commandes pour le château de Choisy.	
1765 30 janvier. Nommé officier de l'Académie de Rouen en remplacement de Slodtz.	
1765 18 août. Exposition au Louvre.	*Panneaux* pour le château de Choisy.
1767 18 août. Exposition au Louvre.	*Deux dessus de portes* pour la salle de musique du château de Bellevue.
1768. Mort de Pierre Chardin à Venise.	
1769 18 août. Exposition au Louvre.	*Femme qui revient du marché. — Natures mortes. — Attributs.*
1770. A la mort de Boucher, Chardin reçoit une augmentation de pension de 400 livres.	
1771 18 août. Exposition au Louvre.	*Imitation d'un bas-relief. — Trois têtes d'études au pastel.*
1772. Lettre de Descamps à Desfriches (d'Orléans) révélant la maladie de Chardin.	
1773 18 août. Exposition au Louvre.	*Femme qui tire de l'eau à une fontaine.*
1774 25 octobre. Chardin vend	

	à Gilles Petit, menuisier, pour 18,000 livres, sa maison de la rue Princesse.	
1774	25 décembre. Chardin résigne ses fonctions de trésorier entre les mains de Guillaume Coustou sculpteur.	
1775	18 août. Exposition au Louvre.	*Trois têtes au pastel.*
1777	avril. Lettre de Chardin à M. d'Angiviller pour protester contre l'attitude de Pierre, successeur de Cochin à l'Académie.	
1777	18 août. Exposition au Louvre.	*Trois têtes d'étude au pastel.*
1778	janvier. Chardin signe avec Pierre Bardon, Pigalle, Cochin, des encouragements au sieur David.	
1779	10 août. Signe à nouveau en faveur de David.	
1779	18 août. Exposition au Louvre.	*Plusieurs têtes d'étude au pastel.*
1779	6 décembre. Mort de Chardin.	
1780	6 mars. Vente Chardin en l'hôtel d'Aligre.	
1791.	Mort de Mme Chardin.	

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE CHARDIN

CONSERVÉES DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

Les chiffres qui suivent la désignation du tableau indiquent le premier la hauteur, le second la largeur.

FRANCE

PARIS. Musée du Louvre.

Le Chat dans le garde-manger (la Raie ouverte), 1728. Toile; $1^{m},15 \times 1^{m},40$.

Fruits sur une table de pierre, chien et perroquet, 1728. Toile; $1^{m},90 \times 1^{m},28$.

La Mère laborieuse, toile exposée en 1740. $0^{m},48 \times 0^{m},38$; gr. par Lépicié.

Le Benedicite, 1740. Toile; $0^{m},49 \times 0^{m},39$; gr. par Lépicié.

Lapin mort et ustensiles de chasse. Toile; $0^{m},82 \times 0^{m},65$.

Menu de maigre, 1731. Cuivre; $0^{m},33 \times 0^{m},41$.

Menu de gras, 1731. Cuivre; $0^{m},33 \times 0^{m},41$.

Le Singe antiquaire. Toile; $0^{m},80 \times 0^{m},64$; gr. par P.-L. Surugue.

Les Attributs des arts. Toile; 1765, $0^{m},92 \times 1^{m},46$.

La Pourvoyeuse, 1739. $0^{m},46 \times 0^{m},37$; gr. par Lépicié.

Les Attributs de la musique. Toile; 1765. $0^{m},90 \times 1^{m},46$.

Pipes et vases à boire, sur une table de pierre, $0^{m},32 \times 0^{m},42$.

Panier de pêches placé sur une table de pierre, 1768. $0^{m},32 \times 0^{m},40$.

Le Jeune Homme au violon.

L'Enfant au toton, gr. par Lépicié.

Provenant du legs La Case :

Le Benedicite. Toile; 0^{m},49 × 0^{m}41 ; gr. par Lépicié.
Le Château de cartes. Toile; 0^{m},76 × 0^{m},68 ; gr. par Fillœul.
Le Singe peintre. Toile; 0^{m},72 × 0^{m},60; gr. par P.-L. Surugue.
Melon, poires et pêches. Toile ovale; 0^{m},59 × 0^{m},53.
Raisins et grenades, 1763; toile; 0^{m},47 × 0^{m},56.
Le Bocal d'olives, 1760; toile; 0^{m},70 × 0^{m},98.
La Fontaine de cuivre. Bois; 0^{m},28 × 0^{m},23.
Un Dessert, 1763; 0^{m},47 × 0^{m},56.
Pêches, noix, raisin et verre de vin, 1756; 0^{m},38 × 0^{m},46.
Ustensiles de cuisine, toile; 0^{m},38 × 0^{m},45.
Poires et verre de vin, toile; 0^{m},33 × 040.
Le Gobelet d'argent, 0^{m},33 × 0^{m},41.
La Table de cuisine, 1^{m},50 × 1^{m},29.
Le Panier de raisins, papier collé sur toile; 0^{m},69 × 0^{m},58.
Ustensiles de cuisine et œufs, Bois; 0^{m},17 × 0^{m},21.

Pastels :

Portrait en buste de l'auteur (Chardin aux besicles). 1771; 0^{m},45 × 0^{m},38.
Portrait en buste de l'auteur (Chardin aux lunettes). 1775; 0^{m},46 × 0^{m},38.
Portrait en buste de la femme de Chardin (Marguerite Pouget). 1775; 0^{m},48 × 0^{m},39.

Collection Bureau.

Le Souffleur ou *le Chimiste dans son laboratoire (Portrait du peintre Aved).* 1737; gr. par Lépicié.

Collection Deligand.

Le Singe antiquaire.

Collection Foulon de Vaulx

La Brioche.

Collection François Flameng.

Natures mortes.

Collection Jahan-Marcille.

La Fontaine, 1735; $0^m,19 \times 0^m,15$; gr. par C.-N. Cochin.
Le Benedicite, toile avec une addition pour faire pendant à un Téniers du cabinet de M. de La Live, 1746.
Gibier avec un fourniment et une gibecière.
Les Œillets.
Le Perroquet.
La Guitare.
Les Instruments de la musique civile, 1767.
Les Instruments de la musique militaire, 1767.

Collection Léon Michel-Lévy.

Le Lièvre.
Table servie.
Le Chat friand d'huîtres.
Le Larron en bonne fortune.
Le Déjeuner préparé.
Portrait de Chardin par lui-même (pastel).

Collection Casimir Périer.

Le Jeune Dessinateur.

Collection Henri de Rothschild.

La Lessiveuse.
Le Singe peintre (réplique).
La Ménagère.
La Timbale.
Le Chaudron.
Le Dessinateur.
L'Enfant au tambour de basque, gr. par C.-N. Cochin.
La Fillette aux Cerises, gr. par C.-N. Cochin.
La Fillette au Volant, 1737, gr. par Lépicié.
La Récureuse, gr. par C.-N. Cochin.
L'Aveugle des Quinze-Vingts, $0^m,29 \times 0^m,20$; gr. par Surugue fils.
Le Château de cartes.

La Pourvoyeuse.
Natures mortes.

Collection Rouart.

Violon et vielle.
Le Singe peintre.

Collection Alexis Vollon.

Natures mortes.

Collection Weill.

La Bouteille de savon.

ANGERS. Musée.

Nature morte : fruits, pêches et prunes.
Nature morte : une bouteille, des macarons, un pot de faïence, une orange, $0^m,19 \times 0^m,34$.
Nature morte : une corbeille de raisins, des pommes d'api, une poire et un massepain, $0^m,32 \times 0^m,40$.

BOURG. Musée.

Jeunes Garçons faisant des bulles de savon.

CHERBOURG. Musée.

Nature morte (signée Chardin, 1752).

DIJON. Musée.

Portrait dit *de Rameau* (attribué à Chardin).

LE HAVRE. Musée.

Deux natures mortes.

NIORT. Musée.

Portrait d'un ancien seigneur de la Mothe-Sainte-Héray.

ROUEN. Musée.

Nature morte : légumes, fromage, cruche et couteau.

ALLEMAGNE

CARLSRUHE. Galerie grand-ducale.

Une Perdrix; un panier avec des pêches et des poires, $0^m,89 \times 0^m,74$.
Un Oranger dans un pot et prunes de Reine-Claude, $0^m,59 \times 0^m,58$.
Deux lièvres suspendus, une carnassière et une poire à poudre, 1726; $1^m,05 \times 0^m,72$.
Une Corbeille de pêches et un pot d'argent, $0^m,54 \times 0^m,45$.
Divers fruits; un pot; un gobelet, $0^m,56 \times 0^m,45$.
Pot d'argent; verre de vin; assiette avec des huîtres.
Jeune Dame occupée à cacheter une lettre (1), $0^m,24 \times 0^m,22$.

MUNICH. Ancienne pinacothèque.

Une Cuisinière qui épluche des navets, 1739.

POSTDAM. Nouveau palais impérial.

Jeune Dessinateur taillant son crayon
La Pourvoyeuse, 1773.
La Ratisseuse de navets, gr. par Lépicié.
Jeune Dame occupée à cacheter une lettre, gr. par Fessard.

ANGLETERRE

LONDRES. Strafford-house.

Portrait de Chardin par lui-même.
Portrait de d'Alembert (?)

GLASCOW. Musée de l'Université.

Femme prenant le thé, 1739; gr. par Fillœul.

AUTRICHE

VIENNE. Albertina.

La Lecture (dessin).
L'Écriture (dessin).

(1) Réplique de celle de Potsdam; signalée par Dussieux.

Collection Liechtenstein.

La Pourvoyeuse.
La Ratisseuse de navets, 1739; gr. par Lépicié.
La Gouvernante, 1739; gr. par Lépicié.
Les Aliments de la Convalescence, 1747.

RUSSIE

SAINT-PÉTERSBOURG. Musée de l'Ermitage.

Le Benedicite, $0^{m},59 \times 0^{m},39$.
La Blanchisseuse, 1735; $0^{m},38 \times 43$; gr. par C.-N. Cochin.
Jeune Garçon jouant aux cartes, $0^{m},62 \times 0^{m},66$.
Les Attributs des arts.

SUÈDE

STOCKHOLM. Musée national.

Une Ouvrière qui choisit de la laine, $0^{m},19 \times 0^{m},16$.
La Blanchisseuse, $0^{m},38 \times 0^{m}46$; gr. par C.-N. Cochin.
La Fontaine, 1733; $0^{m},38 \times 0^{m},42$; gr. par C.-N. Cochin.
Le Négligé ou la Toilette du matin, $0^{m},37 \times 0^{m},43$; gr. par Lebas.
Le Benedicite (réplique), $0^{m},49 \times 0^{m},39$.
Les Amusements de la vie privée, $0^{m},43 \times 0^{m},35$; gr. par L. Surugue.
L'Économe, $0^{m},44 \times 0^{m},36$; gr. par Lebas,
Lièvre mort pendu près d'un chaudron.
Un Jeune Dessinateur vu de dos, $0^{m},19 \times 0^{m},17$.

WANAS. Scanie.

Collection Wachtmeister.

Jeune Élève dessinant d'après le Mercure *de M. Pigalle,* exposé en 1748; gr. par Lebas.
La Jeune Fille qui récite l'Évangile à sa mère.

BIBLIOGRAPHIE

I. — ÉCRITS DE CHARDIN

DIDEROT : SALONS *(Œuvres complètes*, édit. Assézat); *Salon de 1765 :* Discours de Chardin : « *Messieurs, de la douceur...* ».

COMPTES DE CHARDIN, à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

ARCHIVES NATIONALES, série O^{1}, n°s 1125, 1130, 1208, 1209, 1924, *Lettres de Chardin.*

OUVRAGES SUR CHARDIN

1° AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

MERCURE DE FRANCE. — *Sur les Expositions de la place Dauphine et les Salons du Louvre* (1722-1779).

GRIMM, DIDEROT, etc., *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (années 1750 et 1753).

DAGOTY (Gautier), *Observations sur la physique et les arts* (1757).

DIDEROT : SALONS (Dans les *Œuvres complètes,* éd. Assézat, t. X et XI).

ARGENVILLE (D'), *Abrégé de la vie des plus fameux peintres. École française,* t. IV (1762).

WILLE (J.-G.), graveur du roi. *Mémoires et journal,* publiés par DUPLESSIS, 2 vol. (1857).

MARIETTE, *Abecedario* et autres notes inédites sur les arts, etc.,

annotés par MM. DE CHENNEVIÈRES et DE MONTAIGLON, Paris (Dumoulin), 6 vol. in-8°, t. Ier (1853).

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793. 8 vol. publiés par Anatole DE MONTAIGLON.

BOCHER (Emmanuel), *les Gravures françaises du dix-huitième siècle. J.-B. Siméon Chardin.* Paris (1876). Voir, dans ce livre les articles de Lafont de Saint-Yenne, l'abbé Le Blanc, etc., et de tous les contemporains de Chardin sur son œuvre.

Livrets des expositions de peinture, depuis 1673 jusqu'à 1800, réédités par Jules GUIFFREY (1869-1873), 43 vol. in-12.

VERNET (J.), *Livre de raison,* publié par LAGRANGE. Paris (1864), in-8°.

Archives de l'Art français, 1re série. Documents contemporains, 5 vol., publiés par Ph. DE CHENNEVIÈRES. Paris (1851-55).

ARCHIVES NATIONALES, série OI, nos 1210, 1211, 1911, 1932, etc..., documents relatifs aux pensions, au logement et à la succession de Chardin.

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, publiée par MM. Anatole DE MONTAIGLON et Jules GUIFFREY Paris (1887-1906).

Nécrologe des hommes célèbres de France, t. XV, in-8° (1780).

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'École des Beaux-Arts par DUSSIEUX, E. SOULIÉ, Ph. DE CHENNEVIÈRES, Paul MANTZ, A. DE MONTAIGLON. Paris, 2 vol. in-8° (1854). Voir t. II : *Éloge de Chardin,* par HAILLET DE COURONNE (1).

COCHIN (Ch.-Nicolas), *Essai sur la vie de Chardin,* rédigé en 1788 et tiré, en 1875, par M. Ch. DE BEAUREPAIRE, des

(1) Le manuscrit, conservé à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, porte en marge : *2 aoust 1780.* Séance publique de l'Académie royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen : *Éloge de M. Chardin,* par M. HAILLET DE COURONNE, secrétaire de l'Académie de Rouen, sur les *Mémoires* fournis par M. Cochin.

Archives de l'Académie de Rouen, et publié depuis par M. Charles Henry. Paris, in-8° (1880).

2° AUX DIX-NEUVIÈME ET VINGTIÈME SIÈCLES

Blanc (Charles), *Histoire des peintres. École française.*

Chennevières (Ph. de), *Portraits inédits d'artistes français.* Paris, 1852, gr. in-folio.

Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs.* Paris, 1853-57, 3 vol.

Jal (A.), *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.* Paris, 1867.

Goncourt (Ed. et J. de), *l'Art du dix-huitième siècle,* t. Ier. Paris, 1873.

Goncourt (Ed. et J. de), *Portraits intimes du dix-huitième siècle,* 2e série. Paris, 1858, in-18.

Bocher (Emmanuel), *les Gravures françaises du dix-huitième siècle.* Paris, 1876, t. III, in-4°.

Dussieux, *les Artistes français à l'étranger.* Paris, 1876, in-8°.

Gautier (Théophile), *Guide de l'amateur au musée du Louvre.* Paris, 1882.

Dohme, *Die Ausstellung von Gemœlden œlterer Meister franzœsischer Schule.* 1883.

Göthe (G.), *Tafvelsamlingen pa Wanas.*

Göthe (G.), *Notice descriptive du musée national de Stockholm.*

Gazette des Beaux-Arts. — L'Exposition des œuvres de maîtres anciens tirées des collections privées de Berlin, par Charles Ephrussi (Année 1883).

Gazette des Beaux-Arts. — Chardin au musée du Louvre, par Henry de Chennevières (Juillet 1888; février 1889).

Rocheblave, *les Cochin.* Paris, 1893.

Valabrègue (Antony), *l'Art français en Allemagne.* Paris, 1895, in-4°.

Gazette des Beaux-Arts. — Chardin et ses œuvres à Potsdam et à

Stockholm, par Emilia-F.-S. Dilke (N^{os} des 1er septembre, 1er octobre et 1er novembre 1899).

Revue de l'Art ancien et moderne. — *J.-B. Siméon Chardin,* par L. de Fourcaud (juillet-décembre 1899).

Chronique des arts et de la curiosité. — *Chardin et la Direction générale des bâtiments du Roy,* par Marc Furcy-Raynaud (29 juillet 1899).

Bulletin de la Société historique du VIe arrondissement de Paris. — *Les demeures de Jean-Siméon Chardin,* par Félix Herbet (juillet-décembre, 1899).

Engerand (Fernand), *Inventaire des tableaux du Roy,* rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly. Paris, 1899, in-8°.

Normand (Charles), *Jean-Baptiste-Siméon Chardin,* dans la collection des *Artistes célèbres.* Paris, 1901.

Schéfer (Gaston), *Chardin.* Paris, 1904.

Revue politique et littéraire (Revue Bleue). Le Portrait, par Albert Besnard (N° du 29 décembre 1906).

Limay (Paul-Ratouis de), *Un Amateur orléanais au dix-huitième siècle, Aignan-Thomas Desfriches* (1715-1800). Paris, 1907.

Journal des Débats. — *De Chardin à Carrière,* par André Michel (N° du 18 juin 1907).

Journal des Débats. — *Les Chardin achetés par le musée du Louvre,* par André Hallays (N° du 19 juillet 1907).

L'Œuvre de J.-B.-S. Chardin et de J.-H. Fragonard. — *Introduction* par Armand Dayot. — *Notes* par Léandre Vaillat. Paris, 1908, in-4°.



INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques sont les titres des œuvres.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

PARIS — TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE — 11747.

